دكتور محمود البسيوني






# العملية الابتكارية

معناها • طبيعتها • مراحلها • تقويمها • آثارها التربوية

دكتور محمود البسيوني

M.A., Ph. D. من جامعة ولاية أوهايو بأمريكا
أستاذ ورئيس قسم التربية الفنية — جامعة قطر
عميد كلية التربية الفنية سابقا

الناشر
عالم الكتب
٣٨ عبد الخالق ثروت - القاهرة

رقم الايداع ٣٢٩٢ لسنة ١٩٨٥
مطابع سجل العرب

طبعـــة أولـــى : دار المعارف ١٩٦٤
طبعة ثانية مزيدة : عالم الكتب ١٩٨٥

# العملية الابتكارية

« أفلا ينظرون الى الابل كيف خلقت ، والى السماء كيف رفعت ، والى الجبال كيف نصبت ، والى الأرض كيف سطحت ؛ فذكر انما انت مذكر »
( من سورة الغاشية )

لا تقاس الأعمار بالسنين ، بل بممارستها . فكم من معمر مات وكأنه لم يكن وكان خيرا له لو مات حين ولد .
( ج . ج . روسو )

ان الأخلاق انتظامية ، بينما الفن ابتكارى .
( معنى بوذى )

انك لا تستطيع ان تعود بالساعة الى الوراء ، أو تعوقها عن التقدم .
( الكراندر اليوت )

فقدان الانفعال لا ينتج فنا بل صنعة .
( جون ديوى )

الفن هو الالهام وراء كل صراع نحو الحرية ، وخلف كل صياغة جديدة للعالم .
للعالم .
( د. و. هـ. باركر )

عندما تكشفنا التكعيبية ، لم نكن نقصد بتاتا اكتشافها ، وانما كنا نبغى التعبير عما فى نفوسنا .
( بابلو بيكاسو )

يستحيل الحكم الجمالى بدون حساسية فنية .
( ليونللو فنتورى )

كشف التجريد فى الطبيعة هو ابتكار لفن غاية فى العمق .
( مارك توبى )

ان الهمس الصادق خير من الضجة الكاذبة وأبقى .
( صلاح عبدالصبور )

# محتـويات الكتـاب

الصفحة

الصفحة

## مقــدمة الكتـــاب

ظلّ هذا الكتاب فكرة تعتمل فى مخيلة المؤلف فترة طويلة من الزمان ، وقد أتيح له أن يحاضر فى العملية الابتكارية سنة بعد أخرى حتى تبلورت أفكاره على هذا النحو الذى يجده القارىء مفصــلا فى الصفحات التالية • ويؤمن المؤلف بأهمية العملية الابتكارية وضرورتها فى الانتاج الفنى على اختــلاف أنواعه ومظاهره ، وهى الســند الذى يُعتمدُ عليه فى الحــكم على سلامة هــذا الانتاج وجودته •

ان عــدداً لا حصر له من الصور التى تشاهد فى المعارض ليست إلا ترديدا ميتا لاتجاهات فنانين غربيين اشتهروا بها ، وترديدها بهذا الشكل يحطم السند القوى الذى يجب أن تعتمد عليه الأعمال الفنية كنتائج لعمليات ابتكارية أصيلة وراءها عقل مفكر ، وإحساس نابض ، وطراز مميز • كما أن أساليب التدريس المنتشرة فى كليات الفن ومعــاهده ، ما هى إلا تعريف بالماضى وترديده على أنه الغاية السامية من تدريس الفنــون وتلك الأساليب لا تشجع نمو شخصية كل تلميذ أو بروز طرازه الفردى ، الأمر الذى يهدم من أساسه العملية الابتكارية ، ويعوق التقــدم •

وتثار بين آونة وأخرى مناقشات حول أصالة موسيقى معين ، ويتساءل النقاد عما أضافه ، ثم يجدون فى النهاية أنه يعتمد فى انتاجه على الاستعارة من الأعمال الغربية ، وتصل الاستعارة الى درجة النقل ، بحيث يسهلُ التعرف على مصادر

بعض الجمل الموسيقية المستخدمة ، ثم يحار النقاد فى سبب شهرة هـذا الموسيقى التى يرجعونها الى عدم نضج الجمهور نضجا فنيا واعيا ، وقلة اطلاعه ، فيصدر أحكاما يعوزها الدقة والتبصر •

وهناك الجـدل الذى يدور بين حين وآخر حول تكوين فن قومى يعكس فلسفتنا ، وحياتنا ، وحضارتنا ، وينبثق من تربتنا ، ولكن كيف السبيل الى مثل هذا الفن اذا لم يعتمد على طبيعة العملية الابتكارية كما كشفها القرن العشرين ، أو اذا أغفل تشجيع الطاقات الخلاقة عند الأفراد ؟

ويتساءل المؤلف : هل تقتصر العملية الابتكارية على الفن وحـده ، أم تدخل فى بناء كل الأشياء مهما اختلفت مظاهرها ووظائفها ؟ وهل الفنانون وحدهم ، دون غيرهم من سائر البشر هم الذين يمرون فى العملية الابتكارية ويصلون سعيرها ليحققوا قيمهم المبتكرة ، أم أن الناس جميعا يمرون بهذه العملية ولو بدرجات متفاوتة تتلاءم مع مهنهم المختلفة ؟

ان هذا الكتاب يوضح للقارىء معنى العملية الابتكارية ، ويشرح طبيعتها ، ويجـلو خطواتها ، ويتحدث عن خصائصها ومقوماتها ، ويفسر نظمها وأسلوب تقويمها ، ويتتبع آثارها التربوية • ويبين الكتاب أهمية العملية الابتكارية بالنسـبة لمدرسى التربية الفنية ، والمشتغلين بالفنون على اختلاف أنواعها

وأشكالها ، كما يناقش دورها فى الثقافة العامة لكل مواطن أيا كانت مهنته أو ميدان تخصصه .

ويحـدد الكتاب العملية الابتكارية على أنها المسلك الذى يتخذه الفنان ليكشف عن علاقة فنية مجهولة ، أو علاقة جمالية غير مألوفة لتصبح ميسورة للمتذوق . وتختلف بداية العملية الابتكارية عن نهايتها ، فقـد يبدأ الفنان فيها بمدركات حسية ، لكنه ينتهى بأنظمة لها طابعها الكلى ، وليس لها مقابل فى الطبيعة أو فى البيئة . ان العمل الفنى المبتكر ذو أصالة وفرادة ، وجـديد فى نوعه ، وهـذه الجدة تستند الى هضم الماضى وإعادة تشكيله بما يتناسب مع الحاضر والمستقبل . ان العصر الذى يعيش فيه الفنان يؤثر على ابتكاره ، كمـا أن شخصية الفنان ونوع طفولته لهما دورهما فى تشكيل هـذا الابتكار . ان العملية الابتكارية فى مجموعها ليس لها قواعد ثابتة ، فكل فنان مثلا فريد رغم أنه قـد يمر فى حالة لها أسسها العامة التى يشترك فيها مع غيره ، وهـذه الأسس رحبـة ومتنوعة وتأخـذ شكلا خاصا مع كل فنان .

ان العملية الابتكارية هى محك العقل المفكر الحساس ، الذى وصـل الى مستوى رفيع من النضج ، ولابد لكل معلم — أيا كانت مادته ، أن يفهمها ويحسها ، بل عليه أن يمارسها . والممارسة هى التى تكسبه القيم الحقيقية والمعانى الأصيلة ان المعـلم الفنان الذى يمارس عملية الابتكار يسـتطيع أن

يوجهها عند تلاميذه ؛ ويمكنه أن يتذوق انتاجهم اذا كان مبتكرا ، ويعرف الطريق لتنميته وتطويره . أما المعلم غير الفنان الذى يتلقف معلوماته من هنا وهناك دون أن يكون له عقلية مبتكرة ، فانه لا يقدر على ارشاد تلاميذه ارشادا موفقا ، بل ان وجوده بهذا النقص يعرقل نموهم الفنى ، وينتكس بقدراتهم الخلاقة ، ويفرض عليهم مستويات غير أصيلة تعوقهم عن الابتكار ، كما تؤخرهم فى تذوقهم .

لقد عالج الكتاب هذه النقط المتقدمة ، كما خلص العملية الابتكارية من بعض الشوائب مثل : المحاكاة أو النقل الحرفى تختلط به عند الرأى العام ، وقد دعمت آراء الكتاب بالصور الفنية ، وبتحليل لاتجاهات الفنانين أنفسهم . ولعل القارىء المتتبع لأعمال المؤلف يدرك الصلة بين ما جاء فى هذا الكتاب مفصلا ، وبين ما جاء إجمالا فى غيره من الكتب فالموضوع تمتد جذوره الى أولى كتابات المؤلف ، ولكن الأفكار هنا قد نمت بشكل أكثر تفصيلا وإيضاحا .

وبعد — فيرجو المؤلف أن يكون بكتابه هذا قد أسهم بنصيب متواضع فى المكتبة العربية ، ويأمل أن ينتفع به أولئك الذين يشقون طريقهم فى الحياة متخذين الابتكار نبراسهم ، والعملية الابتكارية هدفهم الكبير ، والله ولى التوفيق .

المؤلف

مصر الجديدة فى ٣١ أغسطس سنة ١٩٦٤

## مقدمة الطبعـة الثانيـة

كلما تقـدم الزمن عرف الناس أهمية الابتكار وقـدر المبتكرين الذين على أساس ابداعاتهم يتحقق التطور والتقدم للمجتمع • وتفخر المجتمعات المتحضرة بمبدعيها الذين يحملون مشعل الحضـارة ، وما أحوج بلادنا فى الشرق الأوسط أن تهتم فى التعليم بالجوانب الابداعية حتى تكثر من المبدعين الذين يرفعون شأن مجتمعاتهم ، ويقودون السفينة الى حيث خير الانسانية ورفاهيتها •

وفى هـذه الطبعة الثانية لكتابى « العملية الابتكارية » قـد أضفت فصلين جديدين : السادس عن الابداع والتراث والسابع عن المؤتمر الدولى الخامس والعشرين للانسيا الذى عقـد فى ريودى جانيرو سـنة ١٩٨٤ وكان من بين جلساته اهتمام بالابداع كما أضفت مثبتا بالأعـلام ولوحات بالألوان من بينها نماذج من محاولات الفنان الابداعية •

ولعلى بهذه الاضافات قد استكملت جوانب هامة للكتاب الذى أرجو أن ينتفع به الجيل الجديد من مدرسى التربية الفنية وسائر المشتغلين بالتعليم وتربية الأطفال ورعايتهم •

والله أسأل أن يوفقنى دائما للخير ويلهمنى البصيرة ؛ فعليه نتوكل واليه نتجه وهو الهادى الى حسن السبيل •

الدوحة فى ١٥ يناير سنة ١٩٨٥

المؤلف

# الفصل الأول

## معنى العمليـة الابتـكارية

**مظهرها المتطور :** أصبح مفهوم العملية الابتكارية معقدا لا سيما بعد أن تطور الفن فى العصر الحـديث ، وتعـددت مدارسه ، واعترف العالم فيه بنزعات فردية لا حصر لها • تطور معنى العملية الابتكارية حتى صار من العسير إخضاعها لشكل واحـد ثابت غير متطور ، اذ أننا لو فعلنا ذلك لكنـا نتحـدث عن شىء يناقض العملية الابتكارية ذاتها •

وهناك فرق بين تلك العملية (creative process) ، وبين الابتكار (creation) • فالاصطلاح الأول يطلق عادة على المسلك الذى يتخذه الفنان ( من بدايته الى نهايته ) لكى يصـل الى الغاية الأخيرة التى يحققها ، أما الابتكار فهو النتيجة الحتمية النهائية للعملية الابتكارية • وخط السير الذى يتبعه الفنان فى انتاجه يتضمن صراع هذا الفنان مع بيئتـه ، ومع خاماته وأدواته ، ومع أفكاره واحساساته ، لينتقل الى المتفرج أثر هـذا الصراع الذى يسجله فى النهاية فى : لوحة ، أو تمثال ، أو قصـة ، أو قصيدة ، أو مسرحية • ومهما تنوعت أشـكال الفنون وأدواتها وخاماتها ، فان المحرك الأول وراء كل هـذه

التنوعات هو احساس الانسان الذى يحاول جاهدا أن ينقله للآخرين عن طريق مـادة معينة .

ويمر الفنان فى عملية الابتكار بتطورات كثيرة ، وبخواطر وتجارب عديدة ، وقلما يعرف هو نفسه ما سيقدم عليه قبل الخوض فيه . فالعملية الابتكارية محفوفة بالأسرار ، وهى من صـفات الخالق لا يمكن التكهن بنتائجهـا قبل ممارسـة عملياتها ، ولا يستطاع معرفة نتائج هذه العمليات أو قيمتها حقيقة قبل أن ترى النور ويستجيب لها الآخرون الذين منحتهم الطبيعة من الحساسية ما يمكنهم من الاستجابة لهذه القيم الجمالية والاحساس بها .

لقد ذكرنا فى سياق الحديث أن العملية الابتكارية متطورة نامية ، وهى ديناميكية متحركة وليست ثابتة . ولكن ما الذى يجعل هـذه العملية تأخذ هذا الشكل المتطور ؟ وتفسير ذلك أن علاقتنا بالأشياء التى نتفحصها فى الحياة ، متغيرة . وكلما عشنا وازددنا تعمقاً فى فحص الأشياء ؛ أخذت تبدو ذات معنى جـديد غير ما ألفناه لها فى البداية . ويتجدد هـذا المعنى كلما زدنا تعمقا وفهماً لهذه الأشياء ، وزادت خبرتنا الجمالية بهـا .

**المألوف وغير المألوف : سئل الفنان « ادوين ديكنسون »**

(Edwin Dicknínson) (١٨٩٧ — ) عن كيف يعالج موضوعه بحيث يجعل المشاهد يرى الشىء المألوف من زاوية جـديدة وبطريقة مغايرة ، فأجاب : « إن الجانب الأعظم من خبرتنا فى الرؤية يرتبط بمستوى أعيننا ، ورؤية الأشياء دائما من نفس المستوى يؤدى الى التعب • إننا نرى مثلا السقف من أسفل ، وهـذا هو الطريق الذى نتوقع أن نسلكه لكى نرى تلك لسقوف — إننى سئمت النظر الى الأشياء بهذا الطريق المعتاد ، أى بطريق مستوى البصر • خذ مثلا هـذا المقعد المقلوب شكل ( ١٣ ) ، إنه ليس مقعدا يستخدم فى الجلوس ، وإنمـا فى التصـوير ، ولذلك فانه لم يعد مقعدا إطلاقا وإنما صـورة لمقعـد » •

« يندر أن أصور ( طبيعة صـامتة ) بدون أن أحرف عناصرها ، وذلك لأنى اذا توقعت أن يكون كل عنصر فى وضع رأسى ، فسوف يعفينى ذلك من التفكير فى مكانه ، أو السؤال عن هـذا المكان • من المفيد حقـا أن نرى الطبيعة من زوايا جديدة غير التى نألفها ••• ففى الدقيقة التى نغير فيهـا من الوضع المألوف للعنصر ، فستتوقف الاستجابة التقليدية التى تتم عن طريق الملاحظة تبعا لتوقف النظرة المعتادة الى هـذا العنصر • أما فى الحالة التى يتم الرسـم فيها من أوضـاع مألوفة ، فنصف الرؤية على الأقل ترتكز على ذكرى الخبرة

السابقة . ان الرسم الذى يبدو أنه يعتمد على الملاحظة وهو فى حقيقته يعتمد على التوقع ، يكاد يكون فى رأيى عـــديم المعنى » (١) .

ما أقره ديكنسون يعتبر عاملا هاماً من عوامل النظرة التى يبدأ بها الفنان . فحينما ننظر الى الأشياء فإننا لا ندركها إلا من خـــلال عاداتنا المألوفة ، وهذه العادات تعتبر فى كثير من الأحيان العوامل المسيطرة على الرؤية . ولذلك قلما نجد فيما نراه يومياً شيئاً جـــديدا إلا اذا تغيرت عاداتنا ، فبدأنا ندرك قيماً لم نكن ندركها من قبل . وتغير العادات المألوفة يتم عادة بازدياد الثقافة واطراد الخبرة ، فكلما اتسعت تجارب الفرد كانت ترجمته للأشياء أعلى من ذى قبل . وما أشار اليه ديكنسون من تعديله لأوضاع الأشياء عند رسمها ، إنما يساعد على اكتساب عادة جديدة فى الرؤية تختلف عن العادات الدارجة المعوقة للرؤية الفنية الســـليمة .

ويمكن تأمل بعض الانعكاسات التى نشاهدها فى زجاج النوافذ لأول وهلة ، إنها ملفتة للنظر : لأنهـــا أحيانا تعكس المناظر بطريقة محرفة تجعلنا ندرك معانى وعلاقات غير ما تعودنا أن ندركه فيها وهى فى أوضاعها العادية . كذلك نصح أحد

---

(١) Katharine Kuh, The Artist's Voice, New York Harper & Row, 1962. p. 76.

النقاد المتفرجين على أن ينظروا الى الطبيعة من بين أرجلهم وهم فى وضــع منحن ، ان النظرة الى الأشياء بهذا الطريق المقترح يجعلنا ندرك أشياء غير التى تعودنا ادراكها من قبل • ان مخرج السينما الناجح يعرف كيف يركز على لقطات معينة ترتبط بالمعنى الذى يريد أن ينقله الى الجمهور • فقــد يبرز صورة لقدمين يتحركان فى ظلام ولهما وقعهما المنتظم يردد معهما نوعا من الموسيقى يجعلنا نحس بأن هــذه الخطوات إنما هى لشخصية مجرم أو سفاك ، ولا يبين عن الشخصية كاملة إلا بعد أن يعرفنا بكثير من المعانى المرتبطة بها والتى أخذ فى تصويرها فى أوضاع متعددة ، حتى نبدأ بدورنا نرهبها •

ان لذة الحياة تتضمن الاستمتاع بقيم جديدة — وهــذه القيم جوهر العملية الابتكارية وقد نستمتع بالتجديد فى لون رداء ، أو مفرش ، أو اعلان ، كما نستمتع به فى تغيير شــكل السيارة ، أو عامود الإضاءة فى الشوارع ، أو تقسيم حديقة • ان الكشف فى العملية الابتكارية يعنى التجديد ، ويرتاح الانسان للتجديد لأنه من طبيعة الحياة فى أرقى حالاتها • فكما أن الكائن الحى يجــدد خلاياه ، وتجديد الخلايا من صفات الحياة نفسها ، فانه كذلك يجدد أيضا فى محيطه الذى يعيش فيه ، وعلى قدر تجديده يتطور نحو المدنية والرقى •••

**نحو القيم العالمية :** والفنانون درجات فى تعميم مقدرتهم

الفنية والوصـــول بالعمليات الابتكارية الى المستويات العالمية ، أو الى تحويل لغتهم الخاصة فى الشكل واللون الى لغة عامة يتعشقها الناس وتكون جزءاً من حصيلتهم التذوقية . والفنان قـــد يبدأ بإرضاء نفسه ولكنه ما يلبث أن يجد أشخاصا آخرين يتذوقون انتاجه ويحســـون به . يقول ســـتيوارت ديفيز (Stuart Davis) ( ١٨٩٤ — ١٩٦٤ ) « ان شيئا يحـــدث حينما يجـــد الفنان أن صورته أصبحت مقنعة ، وأن آلافا من الناس يستجيبون لها بنفس الاقتناع . إنى أصور لنفسى ولكنى أسر حينما أعرف أن ميولى الخاصة ترتبط بميول كثير من الناس الآخرين (١) ... إننى تعلمت كيف أجعل من عملى موضوعا شعبيا ، أى عملة عالمية لنقل المشاعر » (٢) .

فكلام ستيوارت ديفيز يوضح أهمية انتقال الفنان من المستوى المحلى الى المستوى العالمى . والفنان يبدأ غير معروف وذا جمهور محدود ، ولكنه ما يلبث أن يأخـــذ مكانه تدريجيا كلما لقى نجاحا فى طريقه . وهـــذا النجاح يرتبط الى حـــد كبير بعمومية الرموز والعلاقات الجمالية التى يتكشفها ، فكلما وصـــلَ الفنـــان الى تسجيل مشاعر الناس ، أو كلما تمكن من أن يحول احساساته من حيز اهتمامه الشخصى الضيق الى اهتمام عدد أكبر من الناس ، كان ذلك دليلا على تقدمه ونجاحه.

---

(١) ، (٢) Ibid, p. 52, 65.

وتستثير هذه النقطة مناقشة تقليدية فى الصلة بين الفنان وجمهوره ، فهناك رأى سائد بأنه كلما ازداد عــدد المقدرين كان هــذا دليلا على عالمية الفنان ، وهــذا الرأى يشار اليه بالخرافة الديمقراطية (democratic fallacy) التى فرضت أن الكثرة فى التذوق الجمالى تعادل الكثرة فى الانتخابات السياسية ؛ فالذى يعطى أكثر الأصــوات يفوز بعضوية مجلس الأمة ، اما كثرة الأصوات فى التذوق والتقدير الجمالى ، وفى الاعتراف بأهمية الفنان ، فلا قيمة لها إلا اذا كانت تعبر عن رأى بعض الثقاة الذين لهم وزنهم فى اصدار الأحــكام • فيما عــدا ذلك فان الغالبية الجماهيرية تتنزل فى أحيان كثيرة فى ثقافتها ، وفى تذوقها • وما تصــدره من أحكام إنما مرجعه قلة الثقافة وعدم الفهم والدراية ، فكيف يعتد برأيها فى هــذه الحالة ؟ لقد سألت مذيعة برنامج « على الناصية » ذات مرة إحدى المواطنات التى تعيش فى أقصى الصعيد عن رأيها فى برامج الإذاعة ، فقالت ، كلها جميلة إلا برنامج واحــد : « روائع النغم » ، فضــحكت المذيعة • وهذا البرنامج يــذاع فيــه لعباقرة الموســيقيين الكلاسيكيين ، وموسيقاهم عالمية يستمتع بها فى مختلف الأنحاء • فهل يعتد بمثل هذا الرأى فى الحكم على الفن والفنانين ؟

ان ما قصــد اليه ستيوارت ديفيز من وجود استجابة لأعماله له أهمية فى اتساع رقعة تأثير هــذا الفنان ، وفى خروجه

من دائرة إقليمية الى دائرة عالمية ، لكن لعله لا يشـير الى الكثرة الزائفة التى نوهنا اليها ، وإنما للذين عنـدهم فهم ، وتدريب ، وثقافة تمكنهم من اصدار أحـكام سليمة لا أحكام استهوائية بلا أساس •

**الاعتراف بالفنان :** وحينما نعترف ضمنيا بأهمية الجمهور فى تذوق أعمال الفنان وتقديره ، نتعرض فى الواقع لمشـكلة شائكة ، اذ أن عـددا من كتاب السينما كانوا يؤلفون روايات لا تلعب إلا على الجانب الغريزى من حياة الناس ، حتى أن الإقبال على انتاجهم كان كبيرا ، وكانوا يكونون ثروات من هـذا الانتاج • فاذا أخذنا بمبدأ الكثرة فى تقويم العمل الفنى ، وجـدنا أن عددا كبيرا من الأعمال البسيطة والمفتقرة الى قيم جمالية ، وخلقية فى نفس الوقت ، مثل هـذا الانتاج كان يستحوذ على أفئدة كثيرين من السذج فى الوقت الذى ينظر اليه الخاصة على أنه مستهجن وبعيد عن الإحـكام ، وعن رسالة الفن الخالصة ، فكيف يمكن اذن التوفيق بين رأى الخاصة الذين يضعون معايير القيم الجمالية ، وبين رأى العامة الذين يستجيبون بفطرتهم للأشياء دون استناد الى فهم علمى أو وعى نقـدى ؟ ثم ان هناك مشـكلة أخرى ، ان بعض الفنانين الذين يقدرهم الناس حق قدرهم فى أثناء حياتهم ، قـد تندثر ذكراهم بعـد مماتهم ، بينما غيرهم ممن لا يعرفهم الناس كثيرا فى أثناء حياتهم يتهافت النقاد على انتاجهم وتعلو مراكزهم بعد مماتهم • وهناك

عصور بأسرها قد تعميها الرؤية المتعصبة عن كشف بعض القيم ، بينما تأتى عصور أخرى أقل تعصبا وتعترف بتلك القيم • واليك مشـــكلة أخرى وهى تفانى الفنان فى انتاجه والدوافع المادية التى تعتبر القوى المحركة وراء هـــذا الانتاج • فقد يكون الفن فى نظر بعض الناس تجارة أو وسيلة لكســـب الرزق ، بينما هو بالنسبة للآخرين عملية جادة لا يقصدون منها كسب الرزق بقدر ما يعبرون عن طاقات مكنوزة فى نفوسهم • فقد رأينا فى هذا الصـــدد أن هناك طائفة من الناس متخصصة فى الفن وتحمل مؤهلاته المدرسية ، ولكنها ليست مبتكرة بأى حال من الأحوال ، فى حين أن كثيرا من الأشخاص المبتكرين قـــد نجدهم خرجوا الى الشعب بفطـــرتهم وطاقتهم من ميادين أخـــرى ، وكانوا يعالجون الفن كهواية مثمرة • فوضع معايير ثابتة ، أو محاولة تقنين الطريقة التى يصعد بها الفنان ، إنما هى مســـألة غاية فى التعقيد ، ولا يمكن الجزم فيها باستنتاجات تنطبق فى كل حالة •

**تأثير البيئـــة :** ثم اذا قلنا أيضا ان البيئـــة والظروف المواتية هى التى تشجع نبوغ الفنان وازدهاره ، وجـــدنا أن كلمة البيئة تعنى مسائل كثيرة ولا ندرى أى مسألة فيها كان لها الفضـــل فى غرس الاتجـــاه الذى أثمر فى تكوين الفنان وتقدمه • فهل هى توافر الأدوات ، والخامات ، والوسائل ، والكتب الفنية ، وغيرها ، أم عـــدم توافرها ؟ هل هى تشجيع الأب والأم والمحيطين بالطفل فى بداية عهـــده بمسك القلم ،

أم هى انصرافهم كلية عن هـذا النشاط وعدم اهتمامهم به ؟ هل هى المدرس الذى التقى به الطفل فى المدرسة فأثر فى ذوقه وفى حساسيته ؟ أو إخوانه الذين وجدوا فيه متدفقا فى الفن فأعجبوا بتخطيطه ومنحوه ثقتهم منذ البداية ؟ إننا لا نستطيع أن نستنتج من أى اتجـاه من هـذه الاتجاهات أن الناحية الإيجابية هى التى تساعد ، بينما الناحية السلبية هى التى لا تساعد على نمو الموهبة وازدهارها . وقـد رأينا أيضا فى حالات كثيرة أن إصرار الوالدين على أن يتجه ابنهما فى دراسته اتجاها علميا معينا ، لم يفلح واتجه الطالب رغم كل ذلك الى دراسة الفن مع أن مجموعه العام كان بيسر له دراسة أخرى : كالطب ، أو الهندسة ، أو ما الى ذلك . وفى حالات أخرى وجـدنا الذى وصل فى منصبه قاضيا ، أو مستشارا ، أو طبيبا ، لم تقعده ظروف عمله عن أن يمارس الفن ممارسة مستمرة : « فنتشرشل » السـياسى هو مصـور وأديب ، و « روبنز » (Rubens) ( ١٥٧٧ — ١٦٤٠ ) الفنان الذى ذاع صيته فى القرن السابع عشر وكان سفيرا لبلاده فى أسبانيا . ومحمود سعيد ( ١٨٩٧ — ١٩٦٤ ) الفنان المصرى الذى منحته الدولة جائزتها تقديرا له كمصور ممتاز ، إنما كان قاضـيا ومستشارا ولم يتخرج فى مدرسة للفنون . ولا نعرف بالضبط أن هناك قاعدة يمكن على أساسها ، أن نضمن تكوين الفنان ، بل بالعكس فى حالة العـلم ففى جميع العـلوم الهندسـية

والطبية ، أصبحت هناك كشوف كان على الناشىء أن يلم بها ليصبح مهندسا أو طبيبا يساير الركب • وهــذه الحقائق كلها قد تتدرج من البسيط الى المعقد ، وكل تصرف للطبيب إنما يبنيه على حقائق كشفها العلم،فكل ذكائه يتعلق بمقدرته على التشخيص وفى مهارته على التطبيق • أما فى حالة الفنان والفنان التشكيلى بوجه خاص ، فبرغم أن هناك ثروة لا حصر لها من الحقائق الفنية التى سجلها الجنس البشرى فى مختلف العصور ، إلا أن الفنان قد يصل فى نجاحه الى مستوى مرموق دون أن يعتمد أى اعتماد لا على مدرسة فنية ، ولا على الإلمام بتقاليد معينة • وقد رأينا فى الفنون الحــديثة اتجاهات يعارض بعضها البعض ؛ والأساس الذى تقوم عليه مدرسة معينة يغاير كل المغايرة الأساس الذى تقــوم عليه المدرسة الأخرى • فالكشوف التشكيلية فى العصر الحاضر الذى أصبح الانسان فيه أكثر حرية من ذى قبل ، إنما هى فى الواقع منافذ جــديدة متجددة لا حدود لها ، وما تمر السنوات حتى نسمع عن فنانين لم نسمع عنهم من قبل ، وعن اتجاهات لم تخطر لنا على بال •

هل يمكننا أن نستنتج من هذه المناقشة أن المتعة الجمالية وبخاصــة فى الفنون التشكيلية ، متعة فردية ؟ وهل خبرة الفنان نفسه وتجربته التى يتكشفها ويسجلها ، خاصة به وحــده دون غيره ، وأن العوامل المسببة النبوغ الفنان فردية فى كل حالة ؟ الواقع أن عــلم التحليل النفسى كشف لنا عن حقائق هامة فى

هـذا المضمار ؛ وأهم هـذه الحقائق أن بعض التجارب التى يسجلها الفنان بنجاح فى أعماله ، إنما مرجعها فى كثير من الأحيان حالات خاصـة من اللذة أو السرور أو الألم التى صاحبت إدراكه لهذه الأشياء فى أثناء طفولته ، على أن هـذه العوامل المصاحبة قـد تكون مكبوتة وغير واعية ، فاذا ما وجدت متنفسا فى قالب الفن ، خرجت بهذه الطاقة الدائمة الفريدة لترينا منهجا انسانيا أصـيلا كان غائبا عنا • لا يمكن أن نقـول ان ما يبهرنا فى الأشياء هو المظهر ، وإنما لابد أن يكون لهذه الظواهر آثار فى النفس الانسانية ، ولابد أن تؤدى الى رواسب فى اللاشعور ، والرواسب تحرك الشخص بين حين وآخر لكى يتلمس الأشياء ويعجب بها ؛ ويريد أن يعبر عنها ، فاذا تمكن من التعبير أنتج لنـا فنـا فريدا •

لقـد حلل « فرويد » شخصـية « ليوناردو دافنشى » ( ١٤٥٢ — ١٥١٩ م ) ، وحاول فى كتابه عن هـذا الفنان أن يجد لنـا تفسيرا معقولا لهذه الابتسامة الفريدة التى سجلها ليوناردو فى لوحته المسماة الجيوكاندة أو ( موناليزا ) • ان هذه الابتسامة فى نظر فرويد لم تكن مسألة مصادفة ، بل لقـد أدرك فرويد الصلة بين هـذه الابتسامة المترسمة على شفتى الجيوكاندة ، والابتسامات الأخرى التى سجلها ليوناردو فى شخصيات العذارى وفى شخصية المسيح فى لوحاته المتعددة ، بينما بعض تلاميذه

ومنهم « برناردينو لوينى (Bernardino Luini) » ( ١٤٨١ — ١٥٣٢م ) الذى عاصر ليوناردو ، لم ينجح فى تسجيل تلك الابتسامة الخارقة التى سجلها أستاذه • وتفسير فرويد لذلك مرجعه حلم كان يمثل فيه قصة طائر جاء الى ليوناردو فى منامه وهو طفل وهف شفتى هذا الغلام بريشة هفتا خفيفا ، فأحس ليوناردو بنوع من اللذة نتيجة هذا الحلم ، ونوع من المتعة استمر معه فترة طويلة ، وأخذ يردده فى مجالات مختلفة • ان فرويد الذى وجد فى الغريزة الجنسية المحرك لكثير من الأشياء ، ربط بين الحلم ولذة الشفتين والدافع الجنسى ، ثم أشعرنا فى تحليله بالأدلة المختلفة ان هذه الخبرة الجنسية المكبوتة عند هذا الصغير التى ظهرت فى شكل حلم ، ما لبث أن وجدت متنفسا معقولا ومتساميا فى شفتى الجيوكاندة وغيرها من العذارى التى صورهن ليوناردو (١) •

**ماضى الفنان :** نريد أن نستخلص مما سبق أن العملية الابتكارية هى المسلك الذى يتخذه الفنان عند خوضه فى الانتاج الفنى من البداية حتى النهاية • وهذه العملية لا تضمن خبرة وقتية فحسب ، وإنما تستند فى الحقيقة على ماضى الفنان ، وتمتد جذورها الى طفولته • وأن معايير الحكم على أصالة الفنان معقدة ، وقد تطبق جزافا فى عصر بينما فى آخر أكثر

---

(١) Sigmond Freud, Leonardo Da Vinci. New York : Random House, 1947.

ثقافة تطبق بحـكمة • وفى كلتا الحالتين يختلف نوع الفنان الذى يعترف به المجتمع ، والذى يحقق فى انتاجه قيما عالمية خـالدة •

انه من المتعـذر ايجاد مواصـفات محددة يتحتم اتباعها لتكوين الفنان التشكيلى المبتكر ، واذا كان العـلم لا يستغنى عن خبرات الماضى العلمية ، فإن استفادة الفن من خبرات الماضى الفنية ، قد يكون معوقا للابتكار بقدر ما يكون مفيدا ، ولا يوجد ضـمان يؤكد أن طرازا خاصـا هو حجر الزاوية فى تكوين الفنـان •

ان موجات التحرر التى يجتازها العالم ساعدت على تحرير الاتجاهات الفنية عنـد الفرد ، وقضـت على التزمت المتوارث من العهود الماضـية • وهذا التحرر خلق معه مشكلات جـديدة معقدة ، وبخاصة فى الاستقرار على معايير أو مبادىء يمكن بها الكشف عن المواهب الفنية الأصيلة ورعايتها وتقويمها • ان أى فنان أصـيل عالم بأسره ، وحياته وانتاجه يستحقان التأمل والفحص والتحليل ليمكن الكشف عن قواه الابتكارية الأصـيلة والاستمتاع بها • ان النجاح فى الاستمتاع بالقدرة على الخلق عند فنان أصـيل ، يساعد فى تنمية الاحساس بقدرة الخالق والاستمتاع بخلقه •

# الفصل الثانى

## طبيعة العمليـــة الابتـــــكارية

تختلف العملية الابتكارية عن غيرها فى عدة جوانب أهمها أن الشخص المبتكر يحاول أن يكشف عن شىء جـديد متميز . أصـيل فى نوعه ، لم يسبق للعين أن رأته بهذه الصورة الجديدة من قبل . كما أن من مميزات هـذه العملية ، هضم كثير من العناصر المستمدة من الطبيعة ومن الحياة بوجه عـام ، ومن التقاليد البشرية فى الفن ، هضم كل هـذه المصـادر واعادة صياغتها فى وحـدة فريدة متميزة . وحينما نتحدث عن طبيعة العملية الابتكارية رنذكر صـفاتها الكثيرة ، إنما نريد أن نخلص من ذلك الى تحليل مقومات هـذه العملية لكى نستطيع أن نميزها عن العمليات الأخرى التى يقوم بها العقل البشرى فى الحياة بنهج روتينى لا دخل للابتكار فيه . وسنفصل فيما يلى مقومات هـذه العملية .

**الجـدة والحداثة :** أول صـفات العملية الابتكارية الجدة وهى محاولة يتجه اليها الفنان فى كشفه للحقيقة الجمالية غير المألوفة أو اتجاه رائده البحث عن معنى غير عادى ، وايضاحه بلغـة الفن . والجـدة فى العمل الفنى تختلف عما نسـميه

( المودة ) ، فالمودة تعتمد عادة على المزاج الوقتى الذى يتخذه العصر • أما الجدة فى الفن فتستند الى هضم التاريخ الفنى القـديم واعادة صياغته بصـورة مغايرة ؛ فالجـدة فى هذه الحالة تستند الى ماض طويل ، ويمثل هـذا الماضى خبرات المتازين من الفنانين فى العصـور المختلفة ، فحصت ودرست وتأملها الفنان ببصيرة نفاذة ، ثم أعاد ترجمتها لتلائم عصره • فالجـدة فى العمل الفنى وفى العملية الابتكارية ؛ إنما تسجل نوعا من التطور الطبيعى لمحاولات الانسان السابقة • بمعنى آخر ، ان التجـديد فى العمل الفنى اذا كان له قيمة لابد أن يمثل آخر مرحـلة من مراحل تطور الفكر الانسانى فى هـذه الناحيـة •

على أن المودة فى الأزياء مثلا قد تتناسب مع شعب من الشعوب له عاداته وتقاليده ، ولكنها لا تتناسب مع عـادات وتقاليد شـعب آخر ، أى أن طابعها محلى ، فى حين أن طابع التجـديد فى العملية الابتكارية غير محلى وله صدى فى الشعوب الأخرى التى يمكنها أن تتعشق نفس القيم • فالجـدة فى العمل الابتكارى مرتبطة بعالمية الفن من ناحية اتساع الاستجابة واستمرارها وبقائها ، أما فى المودة فالاستجابة محدودة وقاصرة على فترة زمنية وجيزة •

وهناك مشكلات فى عملية التجـديد يجدر بنا تحليلها ،

فمثلا هل يتساوى أصحاب نظرية المدرسة التكعيبية ( الذين وضعوا أفكارها الأولى ) فى قيمتهم مع الذين ساروا فى ابتكاراتهم شوطا فى إطار هذه النظرية ؟ بمعنى آخر نحن نعترف مثلا أن سيزان (Cezanne) ( ١٨٣٩ — ١٩٠٦ ) أثار الأفكار الأولى حول النظرية التكعيبية وكان له ملاحظاته المبكرة عن أن كل شكل طبيعى يمكن ترسيبه الى معادله الهندسى أى الى مثلثات ومستطيلات ، ومكعبات • وقد حاول فى صوره للمجموعات الصامتة أن يسجل نوعا من الصلابة ( لا سيما فى التفاح ) هذه الصلابة جعلت عناصره تبدو ذات طابع متميز عن عناصر غيره من الفنانين ، سواء فى عصره أو فى العصور التى سبقت • ان النظريات التى أكدها سيزان إنما وضعته فى مصاف المفكرين الأوائل لكل تيارات الاتجاهات الحديثة البنائية فى الفن ، لذلك كان يسميه البعض أبا الفن الحديث • فما وصل اليه من صلابة وبناء باللون ، يعتبر ترجمة للرسالة التأثرية ترجمة مؤسسة على هضمه لقيم الفن القديم • ولكن اذا قادنا بين ما أداه سيزان للفن بنظريته الجديدة ، وبين الخطوات التى أتبعها « بيكاسو » (Picasso) ( ١٨٨١ — ١٩٧٣ ) وبراك تطبيقا لنظريته ، إنما نشاهد تحولا وتطورا حقيقيا حتى إننا لندرك الفارق بين جهود المبدع الأول سيزان ، وبين جهود هذين الفنانين الذين طوروا فكرته

فأعطياها لحما ودما جـــديدا وأثرا بتفكيرهما على انتاج الفنانين فى النصـــف الأول من القرن العشرين ٠

بعض النقاد يعتبر سيزان فنانا مجددا لأنه المبتدع الأول الذى وضـــع اللبنات الأولى للفكرة التكعيبية ، وفى هـــذه الحالة يعتبر بيكاسو وبراك أقل قيمة ، اذ أنهما طبقا فقط ما وصل اليه سلفهما ، ولكننا يجب ألا نتعجل ونسلم ببساطة باستنتاج كهذا ، فما توصـــل اليه بيكاسو وبراك يعتبر بدون شك اضافة جـــديد لمـــا وصـــل اليه سيزان نفسه بغته ٠ فسيزان له قيمته لأنه وضع الحجر الأول فى النظرية التى أخـــذت تتطور مع من جاءوا بعـــده ، ويعـــد مبتكرا لأنه صاحب الفكرة الأولى ، ويعتبر كل من بيكاسو وبراك مبتكرا لأنه أوصـــل هذه الفكرة الى مرحلة من النضج أعمق معنى وأعلى مكانة ممـــا وضـــعه سيزان ، فكل فنان فى الحقيقة يقاس فى إطار عصره ويحـــكم عليه فى فنه بمدى ما استطاع أن يضـــيفه اذا قورن بأقرانه الذين عاشوا فى عصره أو الذين سبقوه ٠

ويجب أن نعترف ضمنيا بأنه لا قيمـــة لأى تجـــديد ان لم يبن على فهم ووعى بأصـــول الفن ومقوماته ، وكل محاولة للتجديد يكون أساسها الجـــدة لذاتها بدون فهم أو هضـــم للتقاليد الفنية ، إنما تكون مجرد تعبيرات سطحية لا يحتمل أن تعيش طـــويلا ٠

**الفرادة :** ويأخذنا الحـديث عن الجـدة للتعرض لصفة أخرى من صـفات العملية الابتكارية وهى « الفرادة » ، ويقصد بالفرادة التميز ، أى أن العمل الفنى الذى ينتجه الفنان يكون له صفات خاصة تيسر علينا ادراك ملامحه كشخصية متميزة • واذا تأملنا وجه المولود ، نجـد أنه يحمل فى كثير من الأحيان بعض صـفات أبويه ، لكنه لا يطابق فى ملامحه أحد الأبوين • فمن طبيعة الخلق الفرادة ولذلك كلمـا كان العمل الفنى له شخصـيته ، وملامحه ، وعلاقاته الخاصة ، كان هـذا العمل مبتكرا • ولا يقصد بالفرادة الشذوذ ، وإنمـا هى فى الحقيقة انعكاس للخبرة وهى فى أحسن حالات تكاملها وعلاقاتها الموحدة• فحينما ينفعل الفنان بأحداث بيئته ، وحينما يعكس انفعالاته فى قالب فنى يحمل تجربته ووجهة نظره ، إنما هو فى الواقع يعكس شيئا يتسم باللحظة التى عاشها ، وبمستوى الثقافة التى وصـل اليها ، كما يعكس بعض مهاراته واتجاهاته التى اكتسبها من ممارسته للأعمال الفنية زمنا طويلا • فالعمـل الفنى الناجح له شخصيته الفريدة التى تعكس الخبرة الذاتية ، والمهارات ، والثقافة التى وصـل اليها الفنان • وفى هـذه الحالة يمكننا أن نتصور العمل الفنى كمخلوق ينبض ويتنفس وله مقومات الحياة نفسها التى تضمنتها ، وأصـبح قادراً على التعبير عنها بلغته الخاصـة على مر الزمن ، واستعرضنا لكثير

من مدارس الفن ، وبتحليلنا لشخصيات فنانيها يمكن أن نلمح بيسر الإطار العام الذى يتنافس الفنانون فى التعبير خلاله ؛ لكن مع ذلك نجــد لكل فنان شخصيته ؛ ولكل عمل من أعماله فرادته وتميزه • فقــد عاش فان جوخ(Van Gogh) ( ١٨٥٣ — ١٨٩٠ ) ، وجوجان (Gauguin) ( ١٨٤٨ — ١٩٠٣ ) وسورا (Seurat) ( ١٨٥٩ — ١٨٩١ ) ، وبسارو (Pissaro) ( ١٨٣١ — ١٩٠٣ ) ، ومونيه (Monet) ( ١٨٤٠ — ١٩٢٦ ) ، ولوتريك (Lautrec) ( ١٨٦٤ — ١٩٠١ ) فى فترة زمنية واحــدة ، ولكن مــع ذلك قل أن نجــد تشابها بين أحدهم والآخــر : لقــد جمعتهم جميعا الفكرة التأثرية ، لكن كان لكل فنان منهم مساهمته الخاصـــة فى التعبير بالأسلوب التأثرى ؛ وكان لكل شخصيته بنضــجها وبروزها ، رغم الأسس والمبادىء العامة التى كانت تشترك فيها مع سائر الشخصيات •

ان اللحظة التى يمر فيها الفنان يتعذر تكرارها بنفس الصـــورة ، والعمل الفنى انعكاس للحظــة معينة من تاريخ حياته • ولذلك نتوقع دائما أن ينفرد كل عمل من أعمال الفنان المبتكرة بصفات خاصة على الرغم مما يسجله العمل الواحد من اتجاهات عامة تشترك فى أصولها مع ما أنتجه قبل ذلك وما سينتجه فيما بعــد •

تنفرد رسوم التأثريين الذين ذكروا آنفا بصـــفات تميز

شخصية كل فنان عن الآخر ، ففان جوخ بألوانه الصارخة الملتهبة وخبطات فرشته السريعة ، وجوجان بمساحاته الواسعة ومجالات ألوانه المتوافقة الدسمة ، وسيرا بهندسته وبأسلوبه التنقيطى المميز ، ولوتريك بقوته التعبيرية فى إبراز الشخصيات بحركاتهم وصخبهم ؛ ان شخصية كل من هؤلاء متميزة عن غيرها ، وهى لذلك تمثل شيئا فريدا بالنسبة لتاريخ الفن .

الأصالة : ويأخذنا الحديث عن الفرادة الى الاستطراد فى فهم معنى الأصالة كأساس هام من أسس العملية الابتكارية. والأصالة (originolity) ضد التقليد (imitation). وهى تعنى أن الافكار تنبعث من الشخص وتنتمى اليه وتعبر عن طابعه وعن شخصيته . فالشخص الذى لديه أصالة يفكر بنفسه ، ويستخدم حواسه ؛ وتعتبر مواهبه واستعداداته قد نمت نموًّا شاملا متكاملا الى الدرجة التى تؤثر فى النهاية فى نوع التعبير الذى يؤديه الفنان ويميزه عن غيره . والأصالة رغم وصفها بهذه البساطة ، تعتبر من الصفات النادر توافرها عند الأشخاص وبخاصة الفنانين . فالمستعرض للانتاج الفنى عادة يجد أن غالبيته إما يردد بعضه البعض الآخر ، أو يسير فى اتجاهات مدرسية محفوظة ، أو أكاديمية من النوع الشائع فى كليات الفنون ومعاهدها . ولذلك فان غالبية هذه الأعمال لا تمثل فى الحقيقة أصالة ، وما دام الفنان

يعكس شخصية غيره ســواء بطريق مباشر أو غير مباشر ، فمعنى ذلك أن شخصيته ضائعة • وتتضح الشخصية وتتبلور عادة ، إذا نمـا الفنان ونضج • ان الصـور التى شاعت قبل حيوتو (Giotto) ( ١٢٦٦ — ١٣٣٧ ) كانت ذات بعدين ، أرضياتها ذهبية ، وحركاتها وأشكالها وموضوعاتها كنسـية من النوع الذى كان يتردد فى الفنون البيزنطية • ولقد أبدع جيوتو حينمـا استطاع أن يبلور هـذا الاتجاه ويهضـمه مستفيداً بادراكه وإحساسه للطبيعة ، فجيوتو يعتبر فنانا أصيلا لأنه استطاع أن يحطم الترمت الذى كان مصاحبا للتصوير قبل مجيئه • فأصالة جيوتو ظهرت بوضوح فى تطعيمه للتعبيرات التى كانت موجودة ببعض الأفكار المستمدة حديثا من الطبيعة ومن الحيـاة المحيطة ، فكأن جيوتو قد حرر الفن وخطّ له مسلكا جديدا استطاع غيره فيمـا بعد أن يطوره الى آفاق أبعد • فالأصالة إذاً بهـذا المعنى ترتبط بمـا يستطيع الفرد أن يسهم به مساهمة جدية وجديدة فى التطـور • وفى هـذه الحالة يجب أن تكون المساهمة فريدة ولم يسبقه شخص آخر إليهـا ، كمـا ينبغى أن تؤدى دوراً هاماً فى التطور ، وتعكس طابع الفنـان وشخصيته •

وإذا اتجهنا لتاريخ الفن للبحث عن الشخصيات الأصيلة ، لوجدناها تظهر على مسافات متباعدة من الزمن • فابراز

جيوتو للطبيعة وللبعـــد الثالث للصورة ، كان الأساس الذى لعب عليه كثير من الفنانين فى عصر النهضـــة وأضاف كل اضافته المميزة . فمساشيو (Masaccio) ( ١٤٠١ — ١٤٢٨ ) مثـــلا تمكن من أن يزداد عنـــاية بالطبيعة ، بينمـــا بييرو دلـــلا فرانشيسكا (Pioro Della Francesca) ( ١٤١٠ — ١٤٩٢ ) جمع بين الناحيتين المعمارية والطبيعية بشكل أبعد قليلا ممـــا وصل اليه كل من جيوتو ومساشيو . وكـــان بولايولو (Polloiuolo) ( ١٤٣٢ — ١٤٩٥ ) أكثر عنفاً فى حركاته وأكثر تعبيراً ، وعنى بالتشريح وبالمنظور . وفى صور مايكل آنجلو (Michelangelo) ( ١٤٧٥ — ١٥٦٤ ) ورسومه الحائطية ، نجـــد التقـــاء كاملا بين قوى التعبير وهضم الطبيعة ، ودراسة التشريح والمنظـــور والتحريف الفنى الى الدرجة التى وضعت مايكل آنجلو فى قمة بارزة بالنسبة لمن سبقوه من فنانى عصر النهضـــة . فحينما نقارن بين جيوتو ، ومساشيو ، وابييرو ، وبوللايولو ، ومايكل آنجلو ، نجـــد أنهم جميعا كانوا يعيشون فى إطـــار فلسفة عصر واحد يدين بمبـــادىء جديدة . وكان أهم اتجـــاه سائد هو ترجمة قصص الانجيل الدينية فى صـــور واضحة ليمكن أن تصل العظة الى الرجل العادى . وقوة الفن التعبيرية كانت وسيلة لنقل المعـــانى الدينية الى الجماهير . وقد تبارى هؤلاء الفنانون وغيرهم فى كيفية ترجمة هـــذه المعانى بلغة فنيـــة .

فأصالة كل منهم فى الواقع ترتبط بقدرته الفردية على الملاحظة واستعداده فى ترجمة مـا يلاحظ ترجمة فنية فى سياق ما يريد أن يعبر عنـه • فحينمـا نشاهد التفرد والتميز فى الأعمال الفنية ، إننـا فى الواقع نلمح تلك الأصـالة التعبيرية التى نتحدث عنهـا • وكل الصفات التى ذكرناها قبل ذلك لوصف العملية الابتكارية والتى سنذكرهـا فيما بعد ، إنما تمثل وحدة مترابطة لا نستطيع تجزئتها والتحدث عن كل صفة على اعتبار أنهـا شىء مستقل ، إذ لو كان هـذا ممكناً لكان تكامل العمل الفنى أمرا متعذرا • ولذلك فان الأصالة ترتبط أشد الارتباط بالفرادة وبمـا يستطيع أن يسهم به الفنـان من جدة وحداثة • وتظهر الأصالة وتتضح مع ظهور الأفكار الجديدة الموجهة ، ومع تكشف القيم التى كانت تغيب عن الكثيرين • إن الأصالة من أهم صفات القـادة ، والمبتكرين ، والكاشفين الأوائل ، والمخترعين ، هى التى تعكس قيمة الانسـان على حقيقته وهو فى أحسن حالاته •

إن استطالة الأشخاص التى سجلها الجريكو (El-Greco) ( ١٥٤٨ — ١٦١٤ ) ، ونضـارة الأجسام العارية ونعومتهـا التى عبر عنهـا روبنز ، والضوء الساحر الشاعرى الذى عكسه رمبرانت (Rembrandt) ( ١٦٠٦ — ١٦٦٩ ) فى لوحاته ، والحركة والصخب والموضوعات القصصية والوطنية التى صاغها دلاكروا

(Delacroix) ( ١٧٩٨ — ١٨٦٣ ) ، وأعمـال التأثريين المميزة بأضوائهـا وألوانهـا الأصلية الصريحة المبـاشرة ، وأعمـال التكعيبيين بهندستها وملامسها واندماج تكويناتهـا ... — كل هـذه الأمثلة تعكس الأصالة بطريقة ملموسة . فالأصالة تعنى الاضافات الفريدة التى تنتمى الى شخصيات الفنانين ولهـا جذورهـا فى تاريخهم ولم يسبقهم إليهـا أحد — كما تعنى تبلور تفكير الفنان وبروزه فى وحدة لها شخصيتها غير المألوفة إذا قورنت بالشخصيات الأخرى . وينطبق هـذا فى الفن مثلما ينطبق فى شتى مفاهيم الحياة . ففى أمور الزواج مثلا ينصح الناس ألا تتزوج إلا من امرأة أصيلة ، والأصالة هنا أن الأسرة لهـا تاريخ ، ولهـا ماض ، ولهـا عاداتهـا وتقاليدها المتوارثة ، فأى فرد من أفرادها يحتمل أن يعكس فى نموه هذا التاريخ ، وهـذه العادات والتقاليد ، يشد أزرك فى المحن ، ويقف بجوارك فى الشدائد ، يعرف معنى التضحية ، وأهمية التعاون والتساند ، إن الأسرة التى لهـا تقاليد تربى أفرادهـا وفقا لهذه التقاليد ، فينشئون ولهم مثلهم وأخلاقهم وأساليب تعاملهم مع الناس .

أما الشخص الذى ينتمى الى أسرة غير أصيلة فيعنى ذلك أنه تربى فى جو متناقض لا تقاليد فيه ، ويتم التناقض إذا كان الأب ينتمى الى وسط اجتماعى غير الوسط الذى تنتمى

اليـــه الأم ، وكان المركز المالى لكل منهمـــا يناقض الآخر ، والأسرة الأولى لكل منهمـــا تمثل طبقة متباينة بالنسبة للطبقة التى تنتمى إليهـــا أسرة الفرد الآخر • وفى المواقف المختلفة نجد افتراقاً واختلافاً فى مجابهتها ، فكل ينظر فيها نظرة تناقض نظرة زميله ، وهكذا يتعذر الاتفاق ، وتتحطم أواصر الأسرة ، ويشب الأبناء بعلل كثيرة ممـــا يدل على أنهم لا ينتمون الى أسرة أصيلة •

كذلك يمكن أن نطبق مبدأ الأصالة فى السياسة مثلا • فبعض السياسة يعتبرهـــا تجارة ؛ وينهض بوسائل الغش الملفقـــة ، وليس له مبدأ أو برنامج حقيقى يشـــقه فى حياته ، وفى هـــذه الحالة تنعدم الأصالة • انك اذا نظرت الى حيـــاة غاندى تجدهـــا مغايرة تماما للسياسة المألوفة ، فهو بفلسفته السلبية كان يحـــارب الاستعمار ، وخلق شخصية للهند ، وأسهم فى تحريرها دون أن يلجأ الى المدافع أو القنابل • نمقاومته السلبية خلقت فلسفة فريدة ومتميزة ، أساسهـــا الأخلاق ، ومحورهـــا السماحة ، وارتبط الملايين بهـــا حتى أصبحت قوة كان ينهـــار أمامها المستعمر • فغاندى يعتبر سياسياً أصيلا ، لأنه ابتدع أسلوبا ومدرسة فى السياسة لم يسبقه إليهـــا أحد •

ويعتبر عبد الناصر سياسياً أصيلا ( رغم أنه يقول :

إنه غير محترف ) فقد خرج على الاستعمار بمخطط جعل قلاعه تنهار الواحدة تلو الأخرى • أدرك أنه لا خلاص لشعب تسوده الفرقة ، ونجح فى تحويل وجهته الى قوة وطنية حقيقية ، ثم نجح فى تحطيم مصادر الفرقة فى الرأى العام وفى الأحزاب ، ثم سار فى شوطه ليكتل الشعوب العربية ، والشعوب الافريقية — ضد قوى الظلم ، ففلسفته خطط وأضرب ، كتل وجابه ، أفضح الأساليب الاستعمارية ، أعلن عن الحق وانتصر له ، كسر مصادر التحكم فى الملكية ورأس المال المستغل • ويسير فى شوط لبناء مجتمع متجانس • فالأصالة هنا ذات معنى خاص لأننا تعودنا فى الشرق الأوسط سياسة الوعود الكاذبة ، وسقوط الوزارات الواحدة تلو الأخرى ، والتجارة فى السياسة على حساب الشعوب فاذا بمارد يخرج من الشعب ليعيد اليه كرامته وأصالته ، فهو أصيل لأنه استطاع بأصالته أن ينفض عن الشعب الغبار الذى لوثه سنين طويلة ، واستطاع أن يرفع هامته ليكون له صوتا مسموعا فى العالم • إن أصالته ترجع الى أنه اشتق طريقا فى سلوكه غير مألوف حتى أصبح مثلا تقلده الشعوب الأخرى •

فالأصالة هى الصفة الأولى المبرزة عند كل الشخصيات المبتكرة مهما كان ميدان الابتكار • ففى الفن والعلم ، فى

السياسة والدين ، وفى شتى ضروب الحياة نتحسس الأصـالة فى الشخصيات التى نقابلهـا ونعجب بنضجها وتميزها وتبلور صفاتها ، وسيرها فى خطى نامية متطورة تبحث عن غاياتهـا السـامية .

**الصـلة بالطبيعة** : ولا شك أن للطبيعة دوراً هاماً فى العملية الابتكارية ، ولكن هـذا الدور يختلف فى كل عصر عنه فى العصور الأخرى . واستطاع الفنـان منذ فجر التاريخ أن يترجم الطبيعة ترجمات متعددة تتفق مع فلسفته وعقيدته ، فهـو تارة يحافظ على المظهر ، وأخرى يبحث عن الجوهر ، وكثيرا مـا نجده يضحى بالمظهر فى سبيل الجوهر .

ليست الطبيعة غاية فى حد ذاتهـا ، وإنما هى وسيلة مساعدة فى عملية الكشف الجديد . والطبيعة توحى بالإلهـام الذى يرتبط بشخصية الفنـان ، وبطرازه الخاص ، وبمـا يريد أن يوضحه بلغة تشكيلية معبرة . والفنـان لا يستطيع أن يبتدع اذا هو سجل الطبيعة تسجيلا حرفياً فوتوغرافياً ، فهـذا التسجيل يعنى انعدام وجهـة نظره ، كمـا يعنى أن العملية الابتكارية تتحول الى تقليد آلى لا حيوية فيه . إن الطبيعة هى القاموس الذى يمكن أن نرجع اليه لنتعرف

على قيم الأشكال ، وطبيعتها ، وحيوتهـا ، ولكن ما لم يكن للفنـان وجهة نظر فاحصة واعية ، فانه سوف لا يرى فى تلك الأشياء إلا الجوانب العارضة التى لا تمثله ، وسينحرف تفكيره فى الكشف عن أصالتها وعن قيمها الباقية • يقول مارك توبى : « إن أفضل مـا أحب أن أراه فى الطبيعـة هو مـا أريده فى صورى[1] » • أى أنه قد وفق بين رغبته الذاتية واتجـاهه التعبيرى ، وبين مـا يجب أن يراه فى الطبيعة — فهو لا يرى الطبيعة رؤية مطلقة ، وإنمـا يراها رؤية موجهة مركزة على النقط التى يدرسها ويريد أن يستفيد منها فى نمو صوره •

وهناك نظريات حديثة نادت بأن الابتكـار يمكن أن يتم دون أن يعتمد إطلاقاً على الطبيعة ، ونسـوا أصـحاب هـذه النظرية أن الانسان مـا هو إلا جزء من الطبيعة ، فاذا ألغى الموضوع الخارجى لمظهره العـارض فليس معنى ذلك تلاشى الطبيعة كلية من العمل الفنى • إن كيـان الانسـان يعتمد على التوافق والإيقاع ، وهى صفات توضح الميكانيزم الذى تقوم عليه الحيـاة داخل ذاته ، كمـا توضحها خارج كيانه • فان الفنان حينما يهمل المظهر الخارجى للطبيعة لا يغفلها كلية ، وإنمـا ينشغل بالتعبير عن ديناميكيتها على أساس أنه يمثلها

(1) Selden - Rodman, Conuersation with Arists, N. Y. : Capricorn Books, 1961, p. 7.

فى كيانه وفى ذاته ، فحينمـا تخط يده بعض الخطوط ــ إذا كان فناناً أو طفلا أصيلا ، فستعكس هـذه الخطوط حتمـاً الإيقاع والتوافق ، وستخلق نظاما يتفق مع لحظات الخلق حينمـا تكون خالصة •

والطفل يشاهد وهو منكب على الورق يخطط بلا وعى تخطيطات لا شبه لهـا فى الطبيعة العابرة ، ولكنهـا فى حقيقة الأمر انعكاس لكل مقوماته وحيويته ، هى كالزفير الذى يخرجه الانسان من رئتيه والذى يعكس مظهرا من نظام الحياة كمـا يتمثل فيه • والمتفرج يعجب بهذه التخطيطات لأنه يحس مـا بها من النظام الذى يشـبه الى حـد كبير الأنظمـة التى يشاهدها فى عروق أوراق الأشجار وفروع النباتات الرفيعة ، وفى أجنحة الفراش ، وسطوح أجسام بعض الحيوانات ، يعجب الانسان بتخطيطات الأطفال لأنهـا انعكاس فطرى لطبيعة الانسـان ، وهو فى حالة متكاملة •

يمكن القول إذاً أن الطبيعة ليس لهـا مظهر واحد ، وترجمتها بشكل ثابت لا يتم إلا اذا تحول الفنـان الى آلة تسجل تسجيلا ميكانيكياً مـا تراه عيناه •

إن بيكاسو على الرغم من التحريفات الكثيرة التى سجلها فى لوحاته يعترف صراحة بأهمية الطبيعة • إنه لم يأت بهـذه

التحريفات إلا محاولة منه لكشف المعــانى الحقيقية التى يتأثر بهــا الانسان ولا يدرى كيف يتأثر فحاول بيكاسو أن يشكف عنهــا بوسائله التحريفية المختلفة ، فأبان عن ملامح الحقائق الفنية المستترة • يقول بيكاسو : « إن الانسان لا يستطيع أن يعمل ضد الطبيعة ، إنهــا أقوى من أقوى انسان • ومما يفيدنا حقاً أن نكون على وفاق معهــا • وقد نسمح لأنفسنا بعض الحرية ولكن ليس هــذا إلا فى التفاصيل ••• » ثم يستطرد بيكاسو قائلا : « هل تعتقد حقاً أنه يهمنى أن تمثل صورة من صورى شخصيتين ؟ على أنه كان لهاتين الشخصيتين قدرة على إثارتى فى البداية ، إلا أن هاتين الشخصيتين لم يعد لهمــا وجود الآن • إن رؤيتهمــا قد أعطتنى انفعالا أوليا ، ولكن مظهرهمــا الحقيقى تلاشى شيئاً فشــيئاً حتى استحالا الى وهم ، ثم اختفيا كلية ، أو دعنــا نقول ، إنهما قد تحولا الى كل أنواع المشكلات • إن صفتهما كشخصيتين قد تلاشت كلية وتحولا الى أشكال وألوان تحمل فى طياتهــا فكرة شخصيتين ، وتنبض بكل صفات حياتهما (١) » •

فقد أوضح بيكاسو بعبارات موجزة المنهج الابتكارى الذى يتبعه حينما يحاول الكشف عن الحقيقة الفنية من الطبيعة

---

(١) م البسـيونى • آراء فى الفن الحديث • القــاهرة : دار لمعارف ، ١٩٦١ ، ص ١٠٣ ، ١٠٤ •

دون أن يعوقه مظهر الأشياء ، فيخوض فى طياتها باحثاً متأملا فى قيمها التشكيلية حتى ينتهى الى كشفه المبتكر . إن الطبيعة هنا تلعب دورها كملهم ، إنها بمثابة المرجع الذى يستقى منه الفنان ألفاظه ، ولكن لكى تعبر هذه الألفاظ وتسمو الى مستوى الأدب ، تتطلب شيئاً آخر من الفنان ، تتطلب عواطفه ، وكيانه الكلى ، وبصيرته التى تسهم بنصيبها فى التكوين النهائى للعمل الفنى .

إن الفنان لا يستطيع أن يلفظ الطبيعة كلية ، فالفن بدون الطبيعة قد يقلل من قدرة الانسان على التجديد ، ويجعله يكرر ما سبق أن قاله غيره من الفنانين . ومما يجب تأكيده فى هذا المجال ، أن الطبيعة ليس لها شكل ثابت ، أو مظهر محدد ... لا تخرج عنه . فمنذ أن وجد الانسان وهو يحاول أن يترجمها ترجمات متعددة تتفق مع أهدافه ، واتجاهاته ، وفلسفاته . ومن غير المعقول فى العملية الابتكارية أن يبدأ الفنان فى تأمله للطبيعة بأفكار جامدة عنها أو معروفة من قبل ، فانه لو فعل ذلك لما استطاع أن يتبين أى شىء جديد فيها .

ويمكن فهم الطبيعة فهماً عاماً على أساس أنها كل ما يوجد من أنظمة خارج كيان الفرد وداخله ، أنظمة لها

غناها وأسسها الفنية التى تستند إليها • وليس المهم أن ينظر الفنان فى الطبيعة الى جناح ، أو الى جبل ، فالعبرة تتعلق لا بما ينظر اليه الفنان بقدر ما تتعلق بما يستطيع أن يفعله فى ابتكاره من هذا الشىء الذى يتأمله • لقد أدرك رودان أن الأشياء مهما اختلفت مظاهرها يمكن أن نجد لها أسس مشتركة • إن رودان أكد بطرقه أنه لا يجد فارقاً بين المرأة والجبل والحصان فهو يرى أنها « شىء واحد ، ومبنية على نفس المبادىء » • فهو باحساسه قد أدرك الأشياء بالنظرة الشاملة التى تذوب فيها كل الفوارق الجزئية ويستطيع أن يرى الكل العام بكتله المتنوعة ورسومه التحضيرية مثل نحته تؤكد هذه الحقيقة •

إن الفنان المصرى كان ساحراً حينما شكل الآلهة برموز مستمدة من عديد من الأشياء فى الطبيعة ، ووضعها بعضها فوق بعض فى وحدة جديدة لا وجود لها فى الحياة الخارجية إلا حينما تجزأ تجزيئاً يفقدها معناها الجديد • وكان ذهن الفنان الإغريقى ثاقباً حينما وضع أساساً عقلياً لترجمة الطبيعة فى آلهته وأشكاله التى صورها • أما فنان عصر النهضة ، فنظر الى الطبيعة نظرته الى الحياة اليومية محاولا أن يجسد أشكاله ليبدو الناس الذين يصورهم كهؤلاء الذين نقابلهم فى المنازل والشوارع • وسجل الفنان التأثرى لمحات مما يطرأ على

الطبيعة من تغيرات ضوئية سريعة كانت بالنسـبة اليه هى الحقيقة الفنية • إن الضـوء هو الذى يظهر هـذه الحقيقة وبدونه لا نستطيع أن نراهـا سافرة ، ولمـا كان الضـوء متغيرا فى أثناء النهـار ، وتتغير الأشياء تبعاً له فانها تأخذ مظاهر متعددة تبعا لتعدد حالة الضـوء وإذاً فالحقيقة الفنية تكمن فى ترجمة اللحظة الناطقة السريعة التى تشاهد فى الطبيعة وهى مغمورة بحـالة ضوئية معينـة • أمـا مدارس الفن الحديث ، فكل منهـا اشتق لنفسه طريقا لترجمة الطبيعة : فالتكعيبى حطمها الى أشكال هندسية ، والرمزى اكتفى ببعض المدلولات الموجزة والعلامات التى تشـير الى كنه الطبيعة • وبعض الفنانين الحديثين لم يقتنعوا بأن النظرة الواحدة المتقيدة بمكان وزمان واحد يمكن أن تبين حقيقة الطبيعة أو تفى بمعناها • إن حقيقة الطبيعة فى نظرهم ، يجب أن تكون كاملة ؛ وهـذا الكمال لا يتحقق إلا إذا غير الفنان وضعه ونظر إليها تارة من الأمام ، وأخرى من الجانب ، ومرة من أعلى ، وغيرهـا من الخلف ، وجمع كل هـذه الأوضاع بعضهـا فوق بعض فى صورة واحدة ، فاذا جُمِّعت هذه الأوضـاع بهذه الطريقة ، كانت أكثر تعبيرا عن الحقيقة الفنية ممـا يحاوله الفنان حينما ينظر الى الطبيعة محدداً نفسـه بمكان معين وزمان واحد • أما التجريديون المطلقون ، فلم يعبئوا بالطبيعة كمدلولات بصرية

قدر عنايتهم بهندستها وبقوانين الفن التشكيلية ذاتهـا من : توافق ، وإيقاع ، وتباين ، وملامس سطوح ، وغير ذلك .

إن ترجمة الطبيعة لم تكن فى أى وقت ثابتة ، انها دائماً متغيرة وتخضع لفلسفة الفنـان ، وثقافته ، ومقدار نضـجه ، ولا يمكن فى الحقيقة أن نفصـل بين الفن والطبيعة فى العملية الابتكارية ، فحينما يقع الفنان على كشف مبتكر ، فان مـا يستعيره من الخارج يندمج تماما مع كيانه الداخلى ، حتى أننا لا نستطيع أن نفصل بينهمـا ونتحدث عن كل منهمـا على أن له وجود مستقل ، بمعنى آخر إن الفن هو فى ذاته الطبيعة ، والطبيعة هى فى ذاتهـا الفن ، وما يوجد غير ذلك لا يمثل سحرا أو خلقا فنيا على الاطلاق .

**الصلة بالتقاليد :** وللتقاليد الفنية دور هـام فى العملية الابتكارية وكلمة تقاليد تعنى التراث الفنى الذى تركه الأجداد منذ استطاع الانسان أن يخطط على جدران الكهوف الى وقتنا هـذا ، والذى تزخر به المتاحف هنـا وفى الخارج بنماذج عديدة تبين مقدرة الفنـان على الخلق عبر التاريخ . وكلمة تقاليد (traditions) تعنى أيضا مجمل العادات المهنية ، والأصول الفنية التى سجلت فى أنواع الفنون التشكيلية على مر العصور .

إن الانسان لا يستطيع أن يصـل الى عمق فى ابتكـاره

الا اذا ورث شيئا ممــا خلفه الأجداد ، فاذا ما هضم هــذا الشيء فسيظهر قيمته فى تعبيره ، على أن هــذا التعبير سوف ينتقل من المستوى الشخصى الى المستوى العــام ؛ بقدر مــا يتضمن من خبرات محملة ببعض القيم الدائمة التى سجلتها الفنون فى الماضى ومازال يستمتع بها الانسان حتى عصرنا هذا .

إن الفنون التشكيلية ، على اختلاف أنواعهــا ، مــا هى الا لغة الخط ، والشكل ، والكتلة ، واللون ؛ وهــذه اللغة سارت فى مراحل من الحذق ، وتسابق المتازون من الفنانين فى مختلف العصــور فى تسجيل بعض الروائع مستخدمين هــذه اللغة . ان الفنان المتمكن لا يبدأ عمله من نقطة الصفر ، وإنما من حيث انتهى غيره ، ولذلك لابد له أن يهضم التقاليد ليعيد ترجمة الخبرات الانسانية من وجهة نظر جديدة . إن التقاليد تحمل فى الواقع خبرة بشرية عميقة وعريضــة ، وما لم يأخذ الفنانون منهــا بنصيب ، فستظل تعبيراتهم التشكيلية سطحية ووقتية .

وليس الهدف من هضم التقاليد وفهمها أن يعيد الانسان تكرارها بحذافيرهــا ؛ أى بدون إضافة أو تجديد ، فالتقاليد ليست غاية فى ذاتهــا ، وانما هى وسيلة لتعميق خبرة الفنان ، وفتح منافذ جديدة لتعبيره ، وإكسابه أصول العملية الفنية وحذقها حتى ينتجها بوعى ، وبفهم وسلاسة فى الأداء .

وكل تقاليد معينة ترتبط بنوع الحضـــارة التى سادت فى وقت ما ، ولذلك فانهـــا تعتبر سجلا لهـــذه الحضارة ومتنفسا لهـــا • والطابع التعبيرى لكل تقليد ، يعكس طبيعة الرؤية السائدة • وأهم شىء فى التقاليد ، المعانى الفنية الدائمة التى تحملها ، وهـــذه المعانى جوهر اللغة التشكيلية التى يجب أن يحذقهـــا الفنان ، فاذا مـــا استطاع ذلك كانت مادته أعمق وكان تعبيره امتدادا متطوراً للتقاليد •

وهناك اختلاف على الطريقة التى يمكن أن يتوارث بهـــا الفنان تلك التقاليد ويظل محتفظا بشخصيته ، فقد اتبعت كثير من كليات الفن ومعاهده التراث الاغريقى وما شاكله فترة طويلة من الزمن ، وكان همّ الأساتذة والتلاميذ أن يخرجوا شيئا يضـــاهى مظهر الفن الاغريقى ، أو فن عصر النهضة ، أو الفن الهولندى ، أو مـــا يشبه ذلك ، ويلاحظ فى الحالة التى تتحدد فيهـــا أهداف العملية الابتكارية ونهاياتها قبل الخوض فيها ، فان طبيعة الممارسة تأخذ مظهرا آليا أساسه المحاكاة وتكرار النتائج المعروفة من قبل • ولكن حينمـــا تكون نهاية العملية الابتكارية مختلفة كل الاختلاف عن بداياتها ، ففى هـــذه الحالة سيعتمد المنهج المتعلق بالتقاليد على البحث ، والتفكير ، وكشف القيم ، واعادة اخراج تلك القيم فى قالب جديد •

كان هدف الفنانين فى عصر النهضـــة واضحا ، وهو أن

ينتجوا شيئا شبيها بالفن الاغريقى والرومانى ، ومضاهيا للطبيعة ، شيئا يحمل بعض المعانى الدينية التى يستطيع الرجل العادى أن يتفهمها إذا ما حضر للصلاة فى الكنيسة . فكان المقصود من اللغة التشكيلية أن تحمل ببعض المعانى والعظات لتؤثر فى المصلين ، وكان لابد لها من أن ترتدى الثوب الطبيعى . ولذلك كان الفنانون يدرسون فى صغرهم على الفنانين الكبار ، يتتلمذون عليهم فى مراسمهم ، وفى استديوهات النحت ، يساعدونهم تارة ، ويقلدونهم أخرى حتى يصلوا فى النهاية الى احكام مظهر التعبير وفقا للفلسفة الدينية ، والاجتماعية ، والفنية السائدة . لم يكن أحد يفكر فى هذا العصر أن يُنْتِجَ فى التصوير شيئا تكعيبيا مجردا مضاهيا لما نراه اليوم فى القرن العشرين . ويلاحظ أن كل النظريات والأصول الفنية التى نمت من دراسة التشريح ، والمنظور ، ووسائل الظل والنور ، وغير ذلك ، كانت كلها موجهة لاتقان التعبير الفنى فى الاتجاه المنشود . وبالنسبة لعصر النهضة ، كان فن الاغريق والفن الرومانى أهم تقليدين اعترف بهما . ولم يكن من الغريب أن نسمع أن مايكل آنجلو مثلا ، فى حداثة سنه ، باع لأحد الأشخاص تمثالا على أنه قطعة أثرية من العصر الرومانى ، وبعد أن اشتراها هذا الشخص مخدوعاً ، تبين فى النهاية أنها ليست فى الحقيقة أثراً ، وانما هى من عمل مايكل آنجلو نفسه . ويُفْهَمُ من هذا ضمناً ، أن عبقرية مايكل

آنجلو ظهرت بوادرها فى دراسته للتقليدين الاغريقى والرومانى وهضمهما ، حتى أن إنتاجه فى فترة الدراسة والتتلمذ كان من الحذق بحيث تعذر تمييزه عن هذين التقليدين • معنى هذا أيضا أن التقاليد التى اهتم بها الفنانون فى هذه الفترة ، كانت مرتبطة تماما باتجاهات العصر السائدة • وقد استقر هـذا العصر على أن يتوارث الخلف من السلف كل الأصول الفنية بطريق التتلمذ وهضم التقاليد الاغريقية والرومانية ، فسمعنـا عن تتلمذ ليوناردو على فروكيو (Verrocchio) ( ١٤٣٥ — ١٤٨٨ ) ، ورافاييل (Raphael) ( ١٤٨٣ — ١٥٢٠ ) على بروجينو (Perugion) ( ١٤٤٦ — ١٥٢٤ ) ، ومايكل انجلو على جيرلاندايو (Ghirlandaio) ( ١٤٤٩ — ١٤٩٤ ) • وكان هذا هو سمة العصر ، الكل يتسابق نحو هضم تقاليد معينـة • ونقل الفنانون فى البداية من الفنون الاغريقية والرومانية ، واكتشفوا التشريح ، والظـل والنور ، والمنظور ، اتبعـوا طريقة التتلمذ فى الدراسـة ، وكلها وسائل لهضـم التقاليد المرتبطة بمعنى الابتكـار كمـا فهمه عصر النهضـة •

وعلى الرغم من أن عصر النهضة كان مهتما بالانسـان وبفرديته أكثر من العصور السابقة ، واختط لنفسه طريقا مثيرا لهضم التقاليد ، إلا أننـا لو عدنا الى الوراء فى الفن المصرى القـديم مثلا لوجدنا أسـلوبا مغايراً لدراسـة التقـاليد ،

فمازلنا نشاهد فى بعض المقابر رسوماً عملهـا التلاميذ باللون الأحمر وتصحيح الأستاذ فوقهـا برسوم باللون الأسود • وكانت هناك طرق متدرجة لفهم التقاليد ، استخدمت فى البداية شبكة من المربعات توضع على الأصل وعلى الجدار الذى سيرسم فيه ، وتقلد الرسوم من الأصل على الشبكة • وكلما تدرج الفنان الصغير ، أخذ يستغنى تدريجيا عن هـذه الشبكة ، ويستعين بالخطوط العرضـية ، الى أن يترك هـذه الخطوط المساعدة ويعتمد على نفسه فى الرسم مباشرة بعد هضم التقاليد المنشـودة • إن التقاليد الفنية فى مصر القديمة ، كانت جماعية ولا مجـال فيها للتسابق الفردى الذى شاهدناه فى أوربا بعد الميلاد حتى عصرنا هـذا • ويلاحظ أن التقاليد بالمعنى المصرى القديم ، لم تكن تعترف فى معظم الأحوال بالفروق الفردية بين الأفراد ، فالنهاية لهـا نظامها ولها أصولها ويجب أن يفهمهـا الناشىء منذ البداية على هـذا الوجه •

إن التقاليد الفنية فى مصر القديمة ، أشبه ما تكون بدراسة الكتابة العربية ، فتلك الكتابة توارثناها من أزمان مختلفة ولها قواعدها وأصولهـا • ولذلك لابد لمن يريد أن يتعلم هـذه الكتابة أن يبـدأ بالمحاكاة ويحفظ القواعد ، ويهضم كل ذلك فى ممارسة مستمرة ، ولا يستطيع أن يبتكر إلا بعد أن تكون هذه القيم قد ترسبت فى نفسـه • ولذلك فان الكتابة العربية من

الناحية التشكيلية ، تعتبر فنــا عاما أكثر من كونه مسألة فردية بحتة • وقد بدأ بعض الفنانين الأمريكيين المعاصرين يتأثرون بالكتابة الشرقية فى تصويرهم الحديث ، ويجمع بعضــهم المخطوطات المختلفة للدارسة ، ويحاول أن يبتكر رموزا لهــا دلالات عامة كالكتابة الشرقية •

إن الفنان الحديث لا يتقيد بتقاليد معينــة على أنهــا التقاليد الوحيدة السليمة ، كمــا أن ترجمته للتقاليد المختارة يتقيد عادة باتجاهه ، وطريقة تكوينه ، وأهدافه التى ينشدهــا ، وطبيعة العملية الابتكارية بمعناها الحديث • وأصــبح من المشكوك فيه أن تقاليد معينة ضرورة لا مفر منهــا للفنان الناشىء ، ولكن يمكن القول بأن التقاليد عموما مسألة هامة ، ويجب أن يـمَكّن الناشى من أن يســتمد من هــذه التقاليد مــا يصلح لشخصيته ومــا ينفع لابتكاره الخاص • وقد شاهدنا هذا صراحة فى الاتجاهات التى ذهب اليهــا كثير من الفنانين الحديثين : فماتيس (Matisse) ( ١٨٦٩ — ١٩٥٤ ) كان يدرس الفن الفارسى واليابانى ، وروو (Rouault) ( ١٨٧١ — ١٩٥٨ ) تأثر فى نشأته بالزجاج المعشق بالرصاص الذى أنتجته القرون الوسطى ، ولجــأ بيكاسو تارة الى الفن المصرى ، وأخرى الى الاغريقى ، وثالثة الى الزنجى ، وشاهدنا محاولات أخرى عديدة لم يكن للتقاليد الفنية مظهر واحد فى أعمال الفنانين •

إن فهم التقاليد الفنية بالمعنى الحديث أصبح يخضع للمشكلات الفنية التى يخوضها الفنانون • ان التقاليد الفنية الماضية لم تعد هدفا فى حد ذاتهـا ، ولم تعد لهـا قيمة مطلقة ، إن قيمتها نسبية ، واذا استطاع الفرد أن يعرف مـا هو بصدده ، ويعى باتجاهه ، مكنه ذلك من انتقـاء التقاليد المناسبة ودراستها بما يتفق مع مشكلاته • إن التقاليد الفنية التى يستعيرها الفنان صراحة من أصولها ، وتبدو معالمها ظاهرة فى إنتاجه الفنى ، ليدل دلالة قاطعة على أن ما يصل اليه الفنان ليس ابتكارا ، وإنما تلفيقا غير ناضج بين أفكاره واتجاهاته ، وبين أفكار المـاضى واتجاهاته • إن الابتكار يعنى اندماج كل العناصر الداخلة فى العمل الفنى اندماجا كليا ، كمـا يعنى ذوبان كل المصـادر فى الوحدة الجديدة ذوباناً لا نستطيع أن نعرف مصـادره • وتقل قيمة العمل الفنى إذا ظهر أنه يردد عملا آخر أو يكرر تقليدا يمكن استرجاع أصله بيسر •

**التصميم** : ومن أهم صفات العملية الابتكارية التصميم (design) ، ويقصـد به صياغة العلاقات التشكيلية باحكـام واع يخدم بنـاء العمل الفنى • وهناك اختلاف فى الآراء حول الوقت الملائم لوضع التصميم أو بروزه فى العمل الفنى ، فبعض الفنانين قد يجـد طمأنينة فى أن يخطط عمله الفنى تخطيطا شاملا قبل أن يخوض فيه • فالتصميم أو التخطيط المبدئى

فى رأيهم يوضع مقدما (a priori) ليعالج هندسة الصـــورة ويوضح أركانها ، ولا مانع أن يتشكل هـــذا التصميم بعد ذلك فى أثناء عملية التنفيذ ( حينما تكتسب التفاصيل لحماً ودماً ) ، أو يستمر حافظاً لشكله العـــام بدون تعديل . بينمـــا يرى فنانون آخرون أن التصـــميم كأحد مقومـــات العمل الفنى ، لا يصح أن توضع خطوطه العريضة مقدما ، ولا يعترفون بتصميم سابق لأن ذلك فى رأيهم يعوق نمـــو العمل الفنى وتطوره ، وإنمـــا يرون أن التصميم يبزغ فى أحسن حالاته أثناء تطور العمل الفنى ، وعلى ذلك يرون أن التلقـــائية هى السبيل الوحيد الذى عن طريقه يمكن الوصـــول الى تصميم يتطور مع تطور العمل الفنى ذاته ويصبح العامل الرئيسى فى إعطاء هذا العمل الفنى تكامله وشخصيته .

ومهمـــا اختلفت الآراء فى الكيفية التى يتم بهـــا ظهور التصميم ، فان العمل الفنى الذى يخلو منه — إنمـــا يفتقر للأسس السليمة فى البناء ، والاعتماد على التلقائية وحدها فى ظهور التصميم لا يكفى فى الحقيقة ضمانا لجودة العمل الفنى : اذ أن التلقائية بالنســـبة للبعض قد تعنى اللحظة الرومانتيكية التى يكون الوعى فيهـــا غائبا . أما التصميم بالشكل الواعى فانه يتمثل فى عملية البحث ، ونمو التفكير ، وادراك النتائج

التى تترتب على علاقات معينة • والفرق بين التصميم الناتج عن التلقائية البحتة ، والتصميم المترتب على دراسة سابقة مرسومة ، يشـــبه الفارق بين المعمارى الذى يخطط المبنى ، والبنّاء الذى ينفذ بدون تخطيط ، فالأول لا يفهم تفاصيل عملية البنــاء مثلما يفهمها البنّاء ، ولكن عقليته المفكرة ودراســته العلمية همــا صماما الأمن لكل إنتاج معمارى يضع تخطيطه ؛ بينمــا فى حالة البنّاء فمهما أجاد فى التنفيذ ، سوف لا يكون عمله مضمون العواقب لأنه لا يستند استنادا كافيا للأسس العلميــة •

والتصميم يتضمن معنى التكوين ، كمــا يرتبط معنــاه بالمصطلحات المختلفة التى يفهم منهــا وحدة البنــاء ، وشكله العــام وسحنته • إن التصميم فى الحقيقة هو الذى يعطى المبتكر كيــانه •

ويفسر قاموس الفن والفنانين(١) كلمة تصميم بمــا يعادل كلمة تكوين (composition) ، ويحددهــا قاموس الجيب (٢) للمصطلحات الفنية على أنهــا التخطيط العام أو الفكرة الكلية للعمل الفنى ، وتستخدم بوجه خاص منــذ القرن التاسع

---

(١) Peter and L. Murray, A Dictionary of Art and Artists. Baltimore : Penguin Books, 1963., p. 84.

(٢) M. Levy (ect), The Pocket Dictionary of Art Terms N. Y. : Graphic Society, 1962., p. 39.

عشر ، بمـــا يشير الى انتاج الســلع الجذابة ذات التكوين الجميل • ولكن هــذه الكلمة أخذت معنى خاصا مع نمو مدرسة الباوهاوس (Bauhaus) ، حتى أصبحنا نفهم منهــا القيم الهندسية المعمارية ذات الطابع التجريدى الخالص ، فلم نعد ننظر الى الأشياء ذات التفاصيل الكثيرة على أنهــا خالصــة التصميم ، بينمــا أشكال السيارة ، والثلاجة ، والصاروخ ، والغواصة ، إنمــا تحمل معنى التصميم المتطور الذى يتفق كيانه مع الذوق السائد فى القرن العشرين

**الاندماج :** إن كل عمل فنى مبتكر يستمد عناصره من مجالات مختلفة ، ولكن لكى تصبح هــذه العناصر شيئا مبتكرا لابد أن تفقد كل منهــا صفتها الأصلية ، واستقلالها الذاتى السابق ، وتكتسب قيمة مغايرة تتناسب مع وضعها الجديد داخل العمل الفنى المبتكر • والابتكار فى الحقيقة ليس جمع عناصر بجوار بعضها البعض الآخر ولصقها ، وإنمــا هى اذابة أو صهر هذه العناصر فى بوتقة العمل الفنى الجديد ، بحيث تؤدى كل منهــا وظيفة أخرى تتناسب مع وضعها الجديد فى العمل الفنى • ونحن نعرف مثلا لون السكر ومذاقه ، كمــا نعرف طعم الماء ولونه ، فاذا أذبنا السكر فى الماء حتى فقد شكله ، فاننا نصل فى النهاية الى مــا يمكن تسميته بمــاء مسكر ، وهــذا المحلول لا هــو بالسكر ولا بالمــاء ، إنمــا هو كيان جديد نتج من اندماج

أحدهما فى الآخر بحيث ضاعت معالمه التى كان يتميز بها حينما كان شيئا مستقلا . نتحدث أيضا عن الأوكسجين والإيدروجين كعنصرين مستقلين لكل منهما صفاته الخاصة وطبيعته ، ولكن حينما يختلطا بعضهما ببعض بنسب معينة وتحت ظروف خاصة ، فان الناتج هو المـاء ، فالماء ناتج جديد له صفات أخرى مغايرة ويتخذ كل من الأوكسجين والإيدروجين وضعاً خاصا داخل المركب الجديد يختلف عن وضعهما وهما مستقلين .

حينما نتحدث إذاً عن الاندماج فى العمل الفنى المبتكر ، فانما نعنى صفة جوهرية تعطى للابتكار شخصيته ومقوماته الرئيسية . ومما هو معروف فى المنطق أن الشرارة يمكن أن تتولد من تقابل ضدين ، فاذا جئت بفكرة ما وقابلتها بأخرى مضادة لها ، فمن المحتمل أن تتولد عن هذا التقابل فكرة جديدة تختلف كلية عن إحداهما أو كلتيهما ، والفكرة الجديدة فى هذه الحالة (new synthesis) تخضع العناصر الداخلة فى تركيبها بحيث يصبح لكلٍ منها موضعه المتناسب وأهميته ويقابل فكرة الاندماج فكرة أخرى نلمسها فى الأحوال التى لا يتكامل فيها العمل الفنى ويطلق عليها أحيانا النشاز (discord) . فالنشاز فى هذه الحالة قد يكون فى جملة مفككة ، أو لون ناب ، أو نغمة غير متوافقة ، أو عبارة لا تتلاءم كلية مع بقية العبارات . ولذلك فان النشاز هو مظهر لعدم التكامل أو عدم الاندماج

الذى يســود فى بعض الأعمال الفنية التى ينقصها الإحكام •

وحينما يريد الطفل أن يعبر مثلا عن فكرة الافتراس ، فانه يجمع صورته من مصادر مختلفة تكون قد مرت فى خبرته السابقة : ربمـا رأى عينى القطة البراقتين فى الظلام واستمع لموائهـا وتألمها حينما هاجمها كلب ، ورأى تغير حجمها بشكل ظاهر استعدادا للدفاع عن نفسها ، ثم رأى فى حديقة الحيوان أسدا وهو يلتهم طعامه ويحدث زئيرا مثيرا أو شاهد الخروف فى العيد وهو يذبح وينقض عليه الجزار بكامل قوته وأسلحته • وربما رأى فيلما سينمائيا يبين هجوم نمر على غزال ، أو تخيل والده بعينيه يتطاير منهمـا الشرر وهو يضربه لذنب فعله • إن الطفل حينمـا يعبر عن الافتراس انمـا يجمع فكرته من عديد الصـور التى مرت فى تجاربه السابقة ، ولكنه فى أثناء تأليفه لا يعى بالمصـادر التى قد تركت آثارهـا فى لا شعوره ، ولذلك حينما يعبر فانما يعتمد على بعض هذه المصادر التى أخذت تتدمج وتتوحد فى اتجاه الموقف الجديد ، وهى الآن على استعداد لتخرج فى صورة متكيفة مع الوضع الذى يعالجه الطفل • وبعبارة أخرى إن الطفل يعيد تشكيل ماضيه فى العملية الابتكارية فيخرج هـذا الماضى مندمجا فى صورة ذات وحدة جديدة •

**الارتباط بالعصر :** وكلما ارتبط العمل الفنى بالعصر الذى

يتم فيه أعطاه ذلك قوة ومنعة وعزز من قيمته ، فيجب أن يكون العمل الفنى انعكاسا لمقومات عصره ، فلكل عصر اهتمامه • والعصر الذى نعيش فيـــه علمى الطابع ويختلف عن ســابق العصور التى كانت تهتم بالدين ، فقد ظهر فى عصرنا كشوف علمية كثيرة أثرت على المبتكرات الفنية ، حتى أن أسلوب الكشف ذاته الذى يتّبع فى العلم ، استخدم كذلك فى العمليات الفنية • وليس من المعقول فى عصر علمى أن يشغل الفنانون أنفسهم بمــا كان يشغل أجدادهم من موضوعات أو أساليب تعبير ، بل إن موضوعات التعبير ومغازيها تحتم تغيرها فى العصر الحاضر عمــا كانت عليه فى العصور السابقة • ورغم هـــذا فمــا زالت هناك طائفة من الناس تصر على أن يتجه الفنانون فى هــذا العصر نفس الوجهة التى اتجه إليهــا أجدادهم فى العصور السابقة ، وإصرار هــذه الطائفة يبين أن عاداتهــا وتفكيرها ، وعقائدها العامة ، ما زالت فى جوهرها غير متطورة ، ولا يصح فى هــذه الحالة أن تعتبر آراؤها فى الطليعة ، وتوجه التيارات الحديثة فى الفن وفى غيره من مناهج الثقافة • ويلاحظ أن أى عصر متطور يؤثر فى كل مظهر من مظاهر الحياة مهمــا اختلفت لا والابتكار دائمــا طليعة التطــور ويتجه الى الأمام لا الى الخلف ، ويحمل فى طيــاته اتجاهات القيادة الأصــيلة التى تعطى الروح الحقيقية للعصر •

**الاتجاه نحو التقدم والتطور** : ومن صفات الابتكار أن في سيره نحو التقدم والتطور ، ومعنى هذا أن هناك عادات لابد أن تتلاشى وتترك ، وعادات أخرى يجب أن تغرس وتنمو . والتطور معناه الوصول الى حالة أرقى من الحالة التي كان عليها الانسان من قبل . ان سائر المخترعات الحديثة والمبتكرات ، إنما هي وسائل للتطور حسنت حياة الانسان . فما نراه في العمارات ، والشوارع ، والحدائق ، والميادين العامة ، والمطارات ، والمصانع ، ومحطات الأنفاق ، إنما أمثلة قليلة من كثير توضح أثر المبتكرات في تطور الانسان وتقدمه .

إن الفن في القرن العشرين حينما ابتدع نظرياته المختلفة في الكشف عن الحقيقة الفنية وعن طبيعة العامل الجمالي ، كان بحثا أصيلا للفنانين ، ولكنه كان نواة حية للتطبيق في كل مظهر من مظاهر المدنية الحديثة : من شكل المقعد الى أشكال : الطائرة ، والسيارة ، والعمارة . ان النظريات الابتكارية في العصر الحديث ، هي التي طورت الانسان بما يسرت له من بيئة أكثر بساطة وتمدينا وحيوية عما كانت عليه قبل كشف هذه النظريات .

وهناك عامل هام يبين أثر المبتكرات في التقدم والتطور ، وهو أن الأشياء المبتكرة أصبحت تؤدي وظيفتها بيسر وبمجهود

أقل ، أى تعطى الكثير بالجهد القليل • ولذلك لم يعــد التطور فى العصر الحاضر يهتم بالزخارف الكثيرة التى كان عصر الباروك يهتم بها ، بل إن العمليات التجريدية التى اهتم بهـا الفنان المعاصر هى التى أوجدت لغة الذوق الواعية فى العصر الحديث •

**المعانى الدائمة :** العمل الفنى المبتكر يكتسب صـفة الخلود حينما يعبر عن المعـانى والقيم الدائمة التى تؤثر فى الرائين على مر العصـــور غير مقيد بزمان أو مكان • والمعانى الدائمة تتضمن قيما إنسانية يحسها الناس ويكوّنون اتجاهات سلوكية وعواطف نحوها ، فالناس يكرهون الظلم والاستبداد ، ويتألمون من القسوة والعذاب ، بينمـا يحبون العدل ويساندون الرحمة ، والفن يلعب على مثل هــذه المعانى فيؤثر فى عواطف الناس • ولا يشترط فى الفنون التشكيلية فى كل الأحوال ، أن تقترن هــذه المعانى بموضوع معين أو بمدلولات بصرية خاصة ، فقد يعتمد الفنـان فى بنائه لعمله الفنى على المعانى الجمالية التى تنبثق من محصلة العلاقات التشكيلية ، فاذا نجح فى ذلك أمكن للغتــه التشكيلية أن تشع معانيهـا الخاصة من اتزان ، وايقــاع ، وتوافق ، وبالتــالى تستطيع أن تعتمد على قوتها الذاتية فى التعبير عن قيم ومعــان أخرى مجردة لهـا صــفة الدوام •

والأحداث الزمنية المؤقتة قد تشغل الفنانين فى عصرهم ،

ولكن إذا ظلت هـذه الأحداث مرتبطة بالعارض ، قلل هـذا بدون شك من قوة العملية الابتكارية . والمودة كمـا سبق أن ذكرنا — ترتبط عادة بالنزعات الوقتية ، فمـا تكاد فكرة تخرج فى عام حتى تظهر أخرى مناقضة لهـا فى العام الذى يليه ، وتصبح الفكرة القديمة مستهجنة . لذلك فان تذوق المودة وقتى ويرتبط بالمزاج العارض ، بينما قيم الفن الدائمة ليست عارضة بل ترتكز على جذور عميقة فى كيـان الانسان ، وتؤثر على أجيال بأسرها ليس بينها مذاهب دينية ، أو سياسية ، أو لغوية موحدة.

إننـا لو أخذنا أغانينا على سبيل المثـال ، نجد أنه مـا إن يمر عام حتى تولد أغان جديدة يرددها الناس ، وتختفى أخرى بعد أن ظل الشعب عالقا بهـا لفترة معينة . ولكن هناك أغانى تستمر وتقـاوم الاختفاء وتثبت وجودهـا برغم كل الظروف والأحداث ، وهـذه قد اكتسبت صفة الدوام . وتعتبر موسيقى سيد درويش وألحانه من القيم الباقية التى مـا زال يذكرها هذا العصر بأساتذته ومتخصصيه رغم تغير الظروف التى أنتجت فى ظلها . حينا نسأل أنفسنا : لماذا يحب الناس أن يستمعوا الى بيتهوفن ، أو موزار ، أو شوبان ، أو ستروس ، برغم مرور سنين طويلة على وفـاة كل منهم ؟ إن موسيقاهم تحمل معانى تهز المشاعر ، ونغماتهم ترفع النفس وتتحرك لها الأجســام بقلوبها وأعصابها وخلاياها وبكل جزء فيهـا .

إن الموسيقى التى تمتلك على الناس حسهم تعيش فوق الأحداث ، وتقاوم التقلبات ، وتستمر فى تأثيرها للأجيال القادمة . إن القدر أراد أن يخرس بيتهوفن عن أن يستمع الى الى موسيقاه ، ولكن بيتهوفن غالب القدر وأسمعه موسيقاه التى تفجرت عن نفسه الحزينة المتألمة ؛ وأرغمه على الإحساس بلحظة انتصار البطل . إن موسيقى بيتهوفن عاشت فى عصره وفى عصرنا ، وستظل تعيش فى العصور المقبلة رمزاً لانتصار الانسان على القدر .

**من القيم المحلية الى القيم العالمية :** ونتيجة العملية الابتكارية تقل فى قيمتها إذا لم تنقلنا من المستوى المحلى الى المستوى العالمى . إن الفنون التشكيلية بطبيعتها لغة عالمية ، فهى تخترق الحواجز بين الدول ، ويستطيع الناس أن يستمتعوا بها بصرف النظر عن جنسياتهم ؛ ولغاتهم . وأديانهم ، واتجاهاتهم السياسية ، والفترة التى يعيشون فيها . فعالمية الفنون التشكيلية لا ترجع فى الحقيقة الى أنها تستخدم الخط ، والشكل ، واللون ، بقدر ما ترجع الى المعانى الأصيلة التى استطاع أن يسجلها الفنانون مستخدمين هذه اللغة . ولذلك يجب فى كل عملية ابتكارية أن ترقى التعبيرات الفردية من مستوى التذوق المحلى الى مستوى التذوق العالمى . فكلما

اخترقت أعمـال الفنانين الحواجز المصطنعة بين الدول ، وكلما استطاع الناس فى مختلف هـذه الدول أن يتذوقوا تلك الأعمال ويستجيبوا لهـا ، كان معنى ذلك أن الفنان اكتسب شيئـا عالميا له قيمته •

إن متاحف العـالم تتبارى فى اقتناء أعمال الفنانين الذين اخترق صيتهم الحدود الإقليمية • إن فان جوخ الذى لم يبع فى حيـاته سوى صورة واحدة ، ومات فى بؤس ، نجد صوره اليوم فى المتاحف الرئيسية فى العـالم ، وكتبت عنه القصص ، ومثل له فيلم كان يحجز الناس مقاعدهم فيه قبل العرض بأيام• ووصلت صورة لرمبرانت الى ما يعادل مليونين من الدولارات ، وكانت متاحف أوربا وأمريكا تزايد على اقتنائهـا • بينمـا وصلت صورة لبيكاسو الى ثلاثين ألفاً من الجنيهات • وينسى الناس جنسية الفنان بعد أن تمتد شهرته عبر الحدود ، فبيكاسو الذى أثر على الحركة الفنيـة الحديثـة ، وكان من الرواد الأوائل فى المدرسة الفرنسية المعاصرة ، أسبانى المولد • وفان جوخ كان هولنديا مع أن حياته وإنتاجه استغرق فترة طويلة فى فرنسا • ومودليانى (Modigliani) ( ١٨٨٤ — ١٩٢٠ ) الإيطالى — لم تعرفه بلاده إلا بعد أن ذاع صيته فى فرنسـا • وإذا كان الفن فيمـا مضى قد اهتم بالناحية الاقليمية وليدة الانعزال وبعد المسافات ، فانه فى الوقت الحاضر لا يستطيع أن

يساير هذه العزلة • فالفن فى هذا العصر له خيوط عالمية وينسج الفنانون فى مختلف أنحاء العالم على أسس موحدة • إن التحام الثقــافات فى العصر الحــديث الذى يسرته سرعة الانتقــال بالطائرات ، وساعدت على انتشاره الإذاعة ، والتليفزيون ، والسينما ، والصحف ، والمطبوعات بأنواعها ، قرّب الفوارق بين الأمم وساعد على إيجاد طابع موحد من الفن • ان الإنسان ليعجب حينما يجد أن بعض الأغانى تردد باللغة الفرنسية وهى نفسها تسمع بالانجليزية ، والموسيقى الراقصة أخذت ركنا فى ثقافتنا بمــا ســموه (francoarab) ، وهو امتداد لنوع من الموسيقى سريع الانتشار فى العالم • ثم ان ترجمات الأعمال الشامخة الى لغــات مختلفة وسع دائرة التذوق فى الأدب ونقلها من المحيط المحلى الى المحيط العالمى • وهكذا فالانسان هــو الانسان مهما عزلته الحواجز المصطنعة • والفنون بوسائلهــا الابتكارية ، وعلى اختلاف أنواعها وأشكالها ، هى عوامل فعالة تبقى للانسان إنسانيته وترتقى بهــا بمــا تستطيع أن تؤديه من تقريب الفوارق ، وتوحيد آفاق الاستمتاع وعشق الجمال ، فالفنون هى الأدوات الأصيلة فى خلق العقلية العالمية بين الأفراد فى مختلف الشعوب •

**طراز الفنــان** (style) : وكل المعــانى والقيم التى ذكرت آنفاً تأخذ قيمتهــا الحقيقية حينمــا تؤدى دورها فى وحدة كاملة

وهـذه الوحدة تعكس طراز الفنـان • والطراز هو الطابع التعبيرى المميز الذى يعكس الخبرة الشاملة للفنـان بـكل مقوماتهـا • ولا يعتبر الانسان فنانا إذا خلا تعبيره من الطراز المميز • فالطراز هو انعكاس للشخصية بأجلى معانيها ، والفنان الذى لا طراز له ليس له شخصية فعـالة ، ويمكن الحكم على جودة العمل الفنى بمدى تأصل طراز الشخص ، فالمقلد يستعير طراز غيره ، أمـا المبتكر فأعماله تعكس طرازه ، ومهمـا تنوعت فالطراز يظهر فيهـا ويعطيها ملامحها •

مرت فترة اتجه فيها صغار الفنانين الى تقليد مشاهيرهم ، فحينما ذاع صيت فان جوخ كان صغار الفنانين يحاكونه إمـا فى صـنعته أو موضوعه ، وحينمـا بزغ اسم بيكاسو ، كان هناك المقلدون الذين لاحصر لهم • ويتجـه التقليد اليـوم لشخصيات كاندنسكى (Kandinsky) (١٨٦٦ — ١٩٤٤) ، وتوبى (Toby) (١٨٩٠) ، وكلين (Klinc) (١٩١٠ — ١٩٦٢) ، وكلى (Klee) (١٨٧٩ — ١٩٤٠) ، وغيرهم •

يعتقد البعض أن تقليد طراز الغير شىء لا مفر منـه ، وهو كالقنطرة لابد أن يعبرهـا الفنان الناشىء ليجد شخصيته ، لكننـا يجب أن نلاحظ أن التعود على محـاكاة طراز الغير قد

يعوّد الفنـــان الناشىء أن ينسى شخصيته ، ويفنى فى شخصية غيره ، فلا تقوم له قائمة كفنان أصيل •

لقد ناشد بيكاسو صغار الفنانين أن يبتكروا مباشرة وأن يحافظوا على شخصياتهم بدلا من أن يضيعوا زهرة شبابهم فى أن يقلدوا هــذا أو ذاك ويعيدوا الماضى الذى استنفذ قوته وأدى رسالته • إن العالم مفتوح بمصراعيه ، وما زالت جوانب كثيرة منــه لم تتكشف بعد ، فلماذا هــذا الهراء فى أشـــياء استهلكت أهدافها ؟ يقول بيكاسو : « لماذا التشبث بلهفـــة بتلك الأشياء التى آتت أكلها ، وحققت أغراضها ؟ إن هناك أميالا من الصور تحاكى مـــا أنتجه هـــذا الفنان أو ذاك ، ولكن من النادر أن نجد شابا صغيرا يتبع طريقته الخاصة فى التعبير »(١)•

هناك أشخاص كثيرون لا يستطيعون أن يؤلفوا بأنفسهم ، فمقدرتهم تقتصر على عزف ما ألفه غيرهم • إن هؤلاء لا يعتبرون فنانين وإنمـــا صناعا وفرق كبير بين الفن والصنعة •

إن الطراز هو قمة مـــا يصل اليه الفنـــان ، حينما يعرف نفسه ، ويعرفه الآخرون ، وتصبح لغتـــه الفنية عملة متداولة يدرك قيمتهـــا الجمهور • وترتفع سعر العملة مع ارتفاع قيمة الفنـــان •

---

(١) م • البسيونى : المرجع السابق ص ١٠٧ •

إن الطراز السخى تنطوى تحته جمهرة مثقفة كبيرة من الناس ، بينما الطراز ذو القيمة المحدودة + لا يجتذب إلا عقولا محدودة ، وهى ذات طبيعة متشابهة مع عقلية صاحب الطراز • وهناك نوعان من الطراز : أحدهما صاعد متطور ، ينتقل من مرحلة الى أخرى ، ويتغير مع نموه ، وطراز بيكاسو قد سار فى هذا الاتجاه ، والثانى يتمركز حول نفسه ، ويزداد عمقا فى نفس اتجاهه ، ولا يحدث تغير جوهرى فى المظهر أو الطابع العام ، ويتبلور الطراز نحو صفات رئيسية مميزة ، وقد اتجه هنرى ماتيس هذا الاتجاه فى طرازه • وقد تزداد الناحية العقلية فى طراز يغلب عليه التنظيم والتصميم السابق ، بينما طراز آخر يتجه اتجاها رومانتيكيا ، وتزداد حساسية الفنان وقيمته التلقائية • ولكن أى الطراز أفضلها ؟ هذه المسألة نسبية ويقررها الفنانون والنقاد ، ففى رأى مارك توبى مثلا أن بيكاسو وكلى يعتبران أعظم فنانى عصرنا لأنهما فى اعتقاده أكثر الفنانين حرية • كما يرى أن أعمالهما تتضمن تنوعا ونظرة بعيدة ، إنهما لم يصنعا فناً يغلق نفسه داخل اختراع واحد أو رمز واحد كرسوم جدران المقابر مثلا • ويرى توبى أن ميرو ، برغم جودة أعماله ، حبس نفسه فى طراز يمكن التنبؤ به • إننا نستطيع أن نتوقع الصلبان ، والأشكال الحرة ، وها نحن نشاهدها فى كل مرة • ويقول توبى : « لا يمكننى الجزم بما سيفعله كلى أو بيكاسو فى الخطوة

الثانية »[١] وتوبى باعتباره فنانا حديثا مجددا لا يقتنع بأصحاب الطراز من النوع الثانى الذى يدور حول نقط محددة ويتعمق فيهـا • إنه يعتقـد فى النوع الأول الذى دائماً يبهرنا بكشوف جديدة غير متوقعة • ولكن وجهة نظره لابد أن نأخذها بحذر ، وبخاصة إذا كنـا مربين ، إذ أن الطراز لا يصنع وإنمـا هو جانب من مقومات شخصية الفنـان التى تلعب الوراثة جانبا كبيرا فيهـا • فالفنـان لا يختار طرازه عن قصد ، وإنما هناك عوامل لا شعورية تقـود الفنان فى اتجاه طراز دون الآخر ، وتؤكد هـذا الاتجاه ظروف بيئية كثيرة ، ولذلك من الأفضل أن نتذوق كل طراز حسب اتجاهه مـا دام هذا الطراز أصيلا وأميناً ، ويعكس بصدق شخصية الفنـان فى حالتها المبتكرة • أمـا إذا فاضلنا بين طراز وآخر ، فيخشى أن تكون المفاضلة وليدة التعصب أو تؤدى الى التعصب فتحرمنا من رؤية الطرز الأخرى والاستمتاع بهـا • كما أنه من الناحية التربوية قد يؤدى تعصبنا الى الإضرار بطرز تلاميذنـا الذين نبغض اتجاهاتهم لأسباب غير موضوعية •

---

(1) Selden Rodman, Op. cit., p. 18.

# الفصل الثالث

## مراحل العملية الابتكارية

مقدمة : لا شك أن العملية الابتكارية تمر فى مراحل من التطور الى أن تنتهى بالعمل المبتكر • وتختلف بداية العمليـــة الابتكارية عن نهايتها ، ففى الحالة الأولى تكون الأفكار كالضباب ذات معالم غير محدودة ، ولكنهـــا تأخذ فى الوضوح تدريجياً فى أثنـــاء نمو العملية وتطورها • وتختلف بداية العملية عن نهايتها لأسباب كثيرة منهـــا : أن الفنان نفســـه تتغير انفعالاته كلمـــا ازداد تعمقاً فى موضوعه وفهماً له ، وتكشـــف العلاقات بين كل جزء والآخر • وفى أثنـــان محاولته للوصول الى كشفه المبتكر ، فانه يمر فى حالات غير ثابتة من التأمل ، والتفكير ، والانفعال ، ولكن مـــا أن تلهمه عبقريته بالحلول المختلفة حتى يسرع الخطى ليصـــل الى انتاجه النهـــائى • وقد اختلف علماء النفس ، والفلاسفة ، والفنانون ، والنقـــاد ، فى تفسير المراحل المختلفة التى تمر فيهـــا العملية الابتكارية ، فالبعض منهم بوبها فى خطوات واضحة ، وحدد خصائص لكل خطوة ، بينمـــا اتجه آخرون الى معالجة العملية الابتكارية كوحـــدة دون تجزيىء • كمـــا أن البعض فى تحديده لخطوات معينة يتغلب النهج العلمى فى تحليله ، ويعطى صورة واضـــحة لتطور تلك

العملية من حالة الى أخرى • أمـا الذين لم يقتنعوا بالتجزىء وأكدوا وحدة العملية ، كان عامل الإلهـام أهم شىء مبرز فى تحليلهم • وهـذا النفر الأخير رأى أن العمـل الفنى بدون إلهـام لا يعتبر فى الحقيقة عمـلا مبتكرا • وأدرك أن فى الإلهـام اللحظة التى يولد فيها العمل الفنى بكامل كيانه ، أما الخطوات السابقة واللاحقة إن هى إلا وسائل تنفيذية أقرب الى الصنعة منهـا الى أى شىء آخر •

ويحيرنا تفكيرعلماء النفس والفلاسفة ، كما تحيرنا اتجاهات الفنانين أنفسهم التى تتعدد بتعدد مذاهبهم وشخصياتهم • وممـا يزيد المسألة تعقيدا ، أن بعض الفنانين فى كتاباتهم يشـيرون لا الى ولادة عمل من أعمالهم ، بقدر مـا يوضحون انبثاق الاتجاه العـام الذى على أساسه خاضوا فى انتـاج سلسلة للأعمال المبتكرة التى اشتهروا بهـا فى العالم • واتجاه مثل هؤلاء الفنانين يزيد المسـألة تعقيداً ، لأن مفهوم الابتكار حسب اتجاههم هو فى سلسلة الأعمـال المتتابعة ، وفى تغيرها وتطورها أكثر من وجوده فى عمل فنى واحد من أعمالهم • وتبدو الحيرة أكثر حينمـا نتبين أن بعض الأشياء التى أثارت فنانا أو آخر ، وكان لهـا قيمة فى حياة كل منهمـا ، لا يستطاع اتخاذها كقاعدة على أساسها يمكن أن ننصح الفنان الناشىء بأن يخوض فى اتجاهاته مـا خاضوه ، وأن يتأثر بمـا تأثروا به ، ليصبح

مثلما أصبحوا : فنانا مرموقا • فالمسألة إذن التى نتعرض لها فى هذا الفصل ، هى محاولة استنتاج دلائل مرشدة لهذه العملية على الرغم من صعوبة الوصول الى قرار محتم يؤكد ضرورة اتباع نهج معين ومع ذلك يمكننا أن نسير مع بعض الفلاسفة والمفكرين ، ونقول : إن أى فكرة لا تأتى فجأة ، وإنما لابد أن يسبقها تحضير ، وهناك ظروف تعد مواتية أو غير مواتية ، تسمح ببروز الفكرة ونضجها ، أو باغفالها وهدمها ، أما إذا ما نضجت الفكرة ، ووجدت الظروف المواتية ، فانها ستنتهى الى شكل معين له قيمته • إننا إذا أخذنا بوجهة النظر هذه ، فمن اليسير أن نتأمل بوجه عام خط سير العملية الابتكارية ، إن التسليم بأن نتجية العملية الابتكارية لا تعرف من قبل ، وأنها تختلف عن بدايتها ، يوصلنا الى مناقشة خطواتها فى اطار العقلية الحديثة ، لا عقلية عصر النهضة •

هناك فرق بين أن يكون الانتاج الفنى مجموعة إضافات ، وذو بداية شبيهة بنهايته ، وبين أن يكون العمل الفنى سلسلة من التحولات ، ونظاما متتابعا من التغير ، ولقد يحطم فيه الفنان ما بدأه ويغيره تغييرا جذريا ، فيصل الى شىء لا يعرف مصدره • فى هذا الإطار الأخير يمكن مناقشة الخطوات العامة التى توضح الاتجاه الذى تسير فيه العملية الابتكارية من بدايتها الى نهايتها •

**التحضير** (preparation) : ويقصــد بالتحضير كل ما يقوم به الفنــان من دراسات ، ورسـوم تمهيدية ، واستطلاع ، وملاحظة ، وقراءة ، وزيارات ، وفحص للطبيعة ، والتسجيل الأولى بمختلف وسائله للوصول الى تحديد معالم البناء الذى سيتجه الى تشييده إن التحضير مــا هو إلا خطوة بحث ، أما ماهية هــذا البحث وكنهه ، فمسألة متوقفة على المشكلة التى يعالجها الفنــان ، وعلى اتجاهه المميز فى التفكير . ومن الصعب أن نذكر قواعد معينــة فى هذا الصدد ، ولكن يمكن القول بأن بعض الفنانين يبــدأ بوضع رسم تمهيدى (sketch) للوحة الذى سينتهى إليهــا ، أو للتمثال الذى سيصنعه ، ، وهــذا الرسم التمهيدى يعتبر عادة بمثابة الخطوط العريضــة غير الواضحة للشكل النهــائى . إن كثيرا من تفاصيل هــذا الرسم تحتاج الى بحوث مختلفة : فقد يضطر الفنــان الى عــمل دراسات من الطبيعة ، من نبات أو حيوان أو انسان وقد يضطره الموضوع الى دراسة أثر تاريخى، فيزور المتاحف ، ويفتح كتب الآثار ، وينقل نقــلا مدروسا تفاصيل بعض الأجسام ، وقد ينزل الى الأسواق إذا كان موضوعه عن الحيــاة ، ويشاهد تزاحم الناس وتجمعهم فى الشوارع وأنواع ملابسهم ، وأشكال حوانيتهم ، ومظاهر المبــانى ، الى غير ذلك . إننــا لا ندرى أى جهــد سيتطلبه موضوع معين من الفنــان فى تحضيره ، ولكن مصــادر التحضير عادة لا تخرج عن دراسة الطبيعة .

وتأمل التراث الفنى المتصـــل بالموضوع ، وتحليل أصول الصنعة المرتبطة بالتنفيذ ، وفهم معلومات حديثة تاريخية أو فنيـــة عن الخامات ، والأدوات ، وطبيعة الموضوع ، الى غير ذلك كل هـــذا قد يستغرق شهرا أو شهرين ، أو أكثر أو أقل حسب الوضع الذى يعالجه الفنـــان • المهم أن التحضـــير خطوة دراسة ، واستعداد ، وإلمام بكل مـــا يـُمَكّن الفنان من الخوض فى ابتكاره مستنداً الى خطى راسخة •

وللتحضير ترجمة أخرى اذا تأملنا فكرة تواصـــل الخبرات ونموهـــا ، فكل ابتكار قد يصل اليه الفنـــان يعتبر تحضيرا لابتكار آخر أرقى منـــه ، كمـــا أنه فى الوقت نفسه يعتبر ثمرة لابتكار سابق ، والانسان عـــادة لا يقتنع بسهولة بمـــا يصل اليه ، فالأقتناع التـــام والرضى الكامل قد يؤدى الى عـــدم النمو ، وانتهـــاء التطور ، بل فى الحقيقة الى توقف الحياة •

وهناك معنى آخر للتحضـــير يتضمن البحث والاطلاع على مـــا أنتجه السلف من الفنانين فى الناحية التى يعالجهـــا الفنان ، وذلك لا لتقليد هـــذه الأشياء ، وإنمـــا لهضم ما تحمله من قيم بقصـــد الإضافة اليهـــا والتطور بها • قد يفيد الفنان أحيانا أن يجد دفترا فى متناول يده يسجل فيه كل مـــا يطرأ من أفكار فى فترة التحضير ، حتى لا تضـــع أجنحة وتطير ، فأى

فكرة عارضة قد يكون لهـا قيمة فى الخطوات التالية . وقد سمعنا أفكارا كثيرة حول أساليب الفنانين فى التحضـير ، فقد استطاع بيكاسو عـام ١٩٣٧ أن يقيم فى باريس معرضا للوحته المشهورة « جرنيكا » ، وعرض بجوارهـا عددا غير محدود من الدراسات التمهيدية لهـذه اللوحة الكبيرة ، حتى أن بعض تلك الدراسات يمثل قيما متكاملة فى حد ذاتهـا . فالحصان الذى أصيب فى اللوحة وأخذ فى التألم رافعا شفتيه وكاشفا عن أنيابه التى تصطك نتيجة للألم ، قد قـام بيكاسو بمحاولات عديدة لرسم هـذه الرأس ، ورأس الثور ، وغير ذلك من الأجزاء التى ظهرت متكاملة فى اللوحة النهائية . وقد رأينـا فى أعمال ليوناردو دراسات كثيرة للخيل فى أوضـاع مختلفة . كمـا سمعنـا عن تيرنر (Turner) ( ١٧٧٥ — ١٨٥١ ) أنه كان يروق له أن يربط نفسـه فى صارى المركب فى أثنـاء هياج البحر ليسجل فى دراساته منظرا لهـذا الهياج . وشاهدنا اهتمام هنرى مور (Moore) ( ١٨٩٨ ) بجمع الزلط والقواقع وتأملها كنوع من الدراسة التحضيرية التى سبقت إنتاج بعض تماثيـله .

وفى العصر الحـاضر الذى يسر للفنـان وسائل عديدة للدراسة مثل : الكاميرا ، والفانوس السحرى ، والميكروسكوب ، والعدسات المختلفة ، لا شك أنه جاء بوسائل مسـاعدة تمكن

الفنان من زيادة الدراسة والتعمق • وبالنسبة للفنان الحديث ، تأخذ خطوة التحضير مظاهر مختلفة ، كما تتضمن معانى جديدة • وليس من المستطاع التحدث عن هذه العملية كشىء ثابت ، فالتحضير يتبع دائماً الهدف الذى يسعى الفنان لتحقيقه ، وترتبط الدراسة بهذا الهدف ، حتى أن من الأشياء التى جربها الفنانون الحديثون فى خطوة التحضير ، التأليف بين خامات مختلفة وابتكار خامات جديدة للتعبير ، وقد رأينا محاولات استغلت فيها قصاصات ورق الجرائد ، وسمارة الخشب ، وشاهدنا تجارب فى استخدام الأسمنت والجبس والرمل فى التصوير ، والسلك والحديد فى النحت • وبعض الفنانين استخدام الورق الفوتوغرافى الحساس لإحداث تأثيرات مختلفة • ولذلك لم تعد خطوة التحضير فى العصر الحديث مقيدة بأى قيد ، فهى واسعة وترتبط بفهم الفنان وهدفه ، وتطور الذوق السائد فى العصر •

**الحضانة** : وتمر العملية الابتكارية بعد مرحلة الدراسة والتحضير فى مرحلة جديدة أطلق عليها العلماء الحضانة (incubation) • وهى تمثل فترة انتقالية بين التحضير وبروز الفكرة ، وفى هذه الفترة تختمر الأفكار والآراء ، وتنصهر الخبرات القديمة ، ويقلب الفنان ماضيه موجها طاقته بطريق لا شعورى نحو الاتجاه الجديد •

إن فترة الحضـــانة محفوفة بالأسرار ، وهي لغز حير المفكرين ، إذ أن خلالها تنبت الأفكار بسر خفي لا يستطاع تفسيره منطقيا • وأهم مـــا يمكن أن يقال في هـــذه الفترة أن العقل يبحث بعمق ويدرس الأوضاع ، ويحـــاول أن يدرك العلاقات ، ويقابل القديم بالجديد ، والماضي بالحاضر ، ويعيد تشكيل الخبرة مستبعدا الاتجاهات التي قد تعطل العمليـــة الابتكارية ، ويؤكد العمليات الأخرى التي تساعد على نموها • وفي فترة الحضانة يجمع الفنان بطريق مستور شتات موضوعه ، ويحاول أن يستخرج الحكمة أو الوجهة الجديدة •

وفترة الحضـــانة تستغرق زمنا يختلف من مشكلة الى أخرى ، ومن شخص الى غيره ، فقـــد تطول هـــذه الفترة أو تقصر حسب كثير من الملابســـات والعوامل التي يمر فيهـــا الشخص المبتكر ، ويبـــدو أن الفنـــان قد نسي موضوعه تماما حتى أنه لا يكـــاد يتذكره بطريقة شعورية ، ولكن العقـــل اللاشعوري دائب العمـــل ، وفي مجالات مناسبة مرتبطـــة بالموضوع ، أو غير مرتبطة ، قد تلوح الحلول ثم تختفي ، أو تستتار وهي أشبه مـــا تكون بأحلام اليقظة ، وقد تستدعي خيالا جامحا غير مقيد • وفي فترة الحضـــانة لا تختمر الأفكار فحسب ، بل تسعى لأن تؤتي ثمارهـــا وعلاقاتها الجديدة ، وتمر الفاكهة في الفترة الشبيهة بالحضـــانة لتنتقل من الخضار غير

الناضج الى اللون الحقيقى للثمرة الذى يعطيها معالمها الحقيقية ، ورب فكرة قد تلوح لشخص فتستأثر باهتمام الجماعة وتعيش فترة الحضانة فى تجاربهـا ، وتتضج هـذه الفكرة تدريجيا بشكل أو بآخر مع كل فنـان ، حتى تنتهى الى مدرسة فنيـة مميزة • وقد تكون الحضـانة فردية خالصة وتستأثر من الفنان بجهـده واهتمامه •

ومهما قيل فى شرح هـذه الخطوه ، ستظل محاولة فهم مـا يحدث فيها غامضة ، ولكنهـا مرحلة هامة ، إذ من خلالهـا تتولد الشرارة التى تنتج الإلهـام ، وهى الخطوة التالية لفترة الحضـانة •

**لحظة الإلهـام :** وتنتهى الحضـانة عادة بأن الشخص يحس فجأة بشرارة تحمل له المعضـلة التى يقابلها ، وتجعله يدرك العلاقات المختفية ، ويعثر على الروابط المفقودة • وقد تحدث فترة الإلهـام فجأة وبدون سابق إنذار ، وفى أثنـاء حالات يكون الانسان فيهـا غارقا فى نشاط مختلف كل الاختلاف عن طبيعة العملية الابتكـارية التى هو بصددهـا ، كأن يكون فى دورة الميـاه ، أو نائما ، أو فى دار للعرض ، أو راكبا إحدى وسائل المواصلات ، أو يتحدث مع صديق فى خلـوة • وترتبط خطوة الإلهـام بنظرية الجشتالت فيمـا سموه حل المشكلة

دفعة واحدة بطريق البصـيرة أو الإلهام . وقد أجريت تجارب عديدة فى نظرية الجشتالت (١) تدعم فكرة الإلهام وظهور الحلول فجأة بدون مقدمات طويلة ، وكانت أهم هـذه التجارب على القردة . ويحـدثنا برنراند رسل عن كيف يبدو اليـه الكتاب الذى يؤلفه كشتات لا رابط بين أجزائه ؛ ثم فجـأة وبطريق الإلهـام يتضح له هـذا الرباط المفقود والذى يجعـله بعد ذلك يرى وحدة المؤلف والصـلة بين كل جزء والآخر فى ترابط محكم وبعد أن يتكشف هـذه الصلة يبدأ فى إخراج الكتـاب بصـورته النهائية ، كمـا لو كان ينفذ شيئا واضحا مرسوما ، فالإلهـام يمثل لحظة تكشف الروابط المفقودة ، وحل كثير من المشكلات المعقدة .

إن أرشميدس لم يكن وحده حين هرع الى الشارع قائلا : « وجدتها ، وجدتها ! فان الإلهـام الذى جاءه فجـأة يمثل الشرارة التى تحدث فى العملية الابتكارية فى حالات الفنانين ، والكتاب ، والعلماء مهما اختلفت موادهم التى ينشغلون بهـا . وهناك دلائل كثيرة تشـير الى أن الأصـول الفنيـة وحدها وغير مدعمة بالإلهـام ، لا تنتج إلا شـيئا ميتـا أو باردا لا حرارة فيه ، ولا يستطيع أن يصـل الى قيمة كبيرة . إن

---

(١) راجع للمؤلف **الفن والتربية** . القاهرة : دار المعـارف ، ١٩٥٧ — الباب الثانى ص ٨٥ — ٨٧ .

الأصـــول والمهارات الفنية يمكن أن تؤدى عوانا كبيرا كخادم فى العملية الابتكارية ، ولكنهـا حينما تطغى وتسود ، تفقد العمل المبتكر أصالته وحيويته • ولعـل المربى الذى يعـلم تلاميذه أصول الصنعة والمهارات المختلفة فى الكتابة ، أو فى أنواع الفن التشكيلى يسائل نفسه : « ما فائدة هذه المعلومات عن الأصول الفنية ، ومـا العبرة من تلك المهـارات التى نحاول إكسابها للمتعلم ، اذا لم يكن لديه شىء يريد أن يكتبه أو يعبر عنـه ؟ » إن المعلم المبتكر هو الذى يسائل نفسـه : « أليس من الأفضل أن أنمى أفكار التلاميذ الأصيلة وأتتبعهم بدل أن أغرقهم فى قواعد وفى قوانين لا يحسون قيمتها ، أو يجـدون نفعا فيهـا ؟ » وقد اقترح جريزولد (Griswold) أن يقدم معلم الموسيقى كبار المؤلفين أمثال : بيتهوفن (Beethoven) ( ١٧٧٠ — ١٨٢٧ ) ، وبراهمز (Brahms) ( ١٨٣٣ — ١٨٩٧ ) ، وتشايكوفسكى (Tschaikovsky) ( ١٨٤٠ — ١٨٩٣ ) ، وموزار (Mozart) ( ١٧٥٦ — ١٧٩١ ) ، وغيرهم من الشـعراء والكتاب ، يقـدم هؤلاء على أن لهم أساليبهم الخاصة التى اتبعوهـا فى التعبير • يعرض المعلم على تلاميذه هـذه الشخصيات المختلفة ليقارنوا بين بعضهـا والبعض الآخر ، ويكتشفوا لأنفسهم المبـادىء والأسس الابتكارية التى انطوت عليهـا ابتكاراتهم • يساعد المعلم تلاميـذه ليتذوقوا بعض القيم من هؤلاء العبـاقرة ويستنتجوها بطريقتهم حتى يمكنهم الاستفادة منهـا • يذكر

بعض الكتاب أشياء كثيرة عن كيف يعزل الفنانون أنفسهم فى صوامعهم حتى لا يحسوا بالضوضاء الخارجية ، وفى هـذه اللحظات الانعزالية يتولد الإلهام الذى يلعب دوره فى التأليف . يقال إن بيتهوفن كان يعزل نفسه تماما ، وكان أحيانا يجوب الغابة محركا رأسه وهو يدندن ألحانه غير واعٍ بما يدور حوله ، وكان الغرباء الذين يحفون به ينزعجون من رؤيته على هـذه الحال ، ويسرعون الخطى نحو الابتعاد عن هـذا الرجل الذى يبدو مجنونا . ويقال إن براهمز ظل يعمل فى سيمفونيته الأولى نحو إحدى وعشرين سنة قبل أن يسمح لها بالنشر . كما أن روبرت لويس ستيفنسن (Robort Louis Stevenson) ( ١٨٥٠ — ١٨٩٤ ) قبع مقالاته نحو عشرين عاما قبل أن يسمح للجمهور أن يراها . وفى كل حالة من هذه الحالات ، إننا نشاهد الإلهام الأصيل مدعما بالمهارة الكبيرة والعمل الدائب . ولا ينبغى أن يظن الانسان أنه يستطيع أن يخلق شيئا ذا قيمة إذا كان سيسمح لإلهامه العابر بالزوال . إن أى فكرة تأتى بطريق الإلهام تصبح ذات قيمة إذا انكب عليها الانسان وحاول أن يخرج منها شيئا . ويحدثنا روبرت لويس ستيفنسن عن كتابه المشهور دكتور جيكل ومستر هايد :

(١) F. H. Griswold Cerative Power, Thc Phenomena of Inspiration. Philadelphia : David Mckay Company, 1939. pp. 13 - 33.

« كنت أحاول منـذ زمن طويل أن أكتب قصـة عن هـذا الموضوع ، وأن أجد جسما أو وسيلة للتعبير عن إحساسى العميق بشخصية الانسـان المزدوجة والتى تظهر فى كثير من الأحيان وتشغل عقل كل فرد مفكر . إننى كتبت قصـة الصاحب المسافر (The Travelling Companion) ، التى أرجعهـا الى" المحرر لأنهـا انتاج عبقرى وغير ملائمة ، وقد حرقتهـا فى يوم مـا على أساس أنهـا ليست عملا عبقريا ، وإنمـا مهدت الطريق لبروز شخصية جيكل .. وقـد أخذت فى يومين طويلين أشغل مخى بخطة مـا ، وفى الليلة التـالية حلمت بالمنظر من النافذة ، وقد بدا لى المنظر ينشطر نصفين : فلاح هايد الذى اتجـه نحو جريمة مـا ، وقد أخـذ البودرة وتحول فى وجه الذين كانوا يتابعونه . أمـا بقية القصـة ، فقد تمت فى حالة من اليقظة والوعى ، هـذا على الرغم من اعتقادى أننى ما زلت ألمح فيهـا روح أشباح لا واعية » .

« إن معنى القصـة ينتمى فى الحقيقة الى" ، وقد عاش فترة طويلة فى حديقتى فى أدونس : فقد حاولت عبثـا أن أخلق شخصية تلو أخرى ، وفى الحقيقة أننى شكلت معظم الجانب الخلقى الذى قوبل بأسوأ حظ ، والأشباح التى ساعدتنى لم يكن لديهـا أى ذرة ممـا نسميه ضميراً . كانت كل الأوضـاع من تصميمى ، كذلك الشخصيات . انحصرت الأفـكار التى

أوحيت الىّ فى ثلاث مناظر ، وأصبحت فكرة التغير الاختيارى الرئيسية ملزمة • وهل يمكن أن أعتبر كريماً بعد أن أبحث بحرية وبنوع من التقدير لمصدرها فى خيالى الذى كان لمعاونى اللامرئيين فضل فى بروزها ؟ هل أكون كريماً لو أننى أغفلت تلك القوى اللامرئية أمام النقاد ؟ إنى أستطيع أن أقول وأنا مستريح ، إن المساحيق التى انتقدها الكثيرون ليست من نسجى ، وإنما هى من صنع معاونى اللاشعوريين » (١) •

ويظهر من كلام ستيفنسن ، أن الفكرة التى برزت لديه والتى كانت النواة لقصته المشهورة دكتور جيكل ومستر هايد • اتخذت فترة حضانة طويلة ، وقام المؤلف بمحاولات فى اتجاه نفس النسق ، ولكن الفكرة الأصيلة تولدت بطريق الإلهام وبدوافع لا شعورية ، وخرجت فى شكل مذهل سجل لنا ازدواج الشخصية • ورفع فكرة الازدواج الى قصة لها قيمة عالمية ، إذ أنها تشرح لنا فى صميمها كيف يجابه الانسان المجتمع بوجه مبتسم بشوش ، فى الوقت الذى يضمر فيه وجها آخر مليئا بالمكر والخديعة وقوى الشر • وما قاله ستيفنسن عن القوى الخفية التى تساعده ، إنما تشير بصراحة الى الجانب المستور فى العملية الابتكارية ، حيث تلعب خيالات كثيرة ترتبط بماضى الفنان فى إيجاد

---

(١) Ibid. pp. 152 - 54.

العلاقة الجديدة التى يدور حولها تأليفه واختراعه • وما الإلهام إلا اللحظة التى تتجمع فيها خيوط الماضى موجهة نحو غاية واضحة فريدة ، فحينما يدرك الانسان بالهامه علاقة جديدة ، إنما يعيد تنظيم ماضيه بطريقة موجهة نحو الهدف الذى يسعى اليه من تأليفه •

وقد رأى كثير من النقاد وعلماء الجمال ، أن الإلهام هو محور العمليات الابتكارية والجمالية ، حتى أن تلك العمليات إذا خلت منه تتحول الى جوانب ميكانيكية رتيبة لا حيوية فيها • وقد ذهب بندتوكروتشى (Benedetto Croce) فى كتاباته الى الأخذ بفكرة أن الفن عملية إلهام • ويعلق غيره من الكتاب على الإلهام أهمية كبيرة ، إذ يرون فيه اللحظة التى تولد فيها عملية الخلق ذاتها ، ولا يهم فى هذه الحالة إذا كانت خامة الفنان هى الألوان ، أو الألفاظ ، أو الأنغام ، حينما يغرق فى التأليف وتظل مشكلاته تطارده وتقلق راحته • إنه لا يجد سبيلا الى الاستقرار إلا إذا نزل عليه الوحى ، أو جاءه الإلهام بتلك الحلول الفريدة للمشكلات الفنية التى يعانيها ويريد أن يجد لها مخرجا •

إن لحظة الإلهام لا تخضع لتفسير منطقى ، إذ أن حدوثها فى كل حالة يأخذ شكلا مغايرا للحالات الأخرى ، كما أنها ترتبط بشخصية الفنان ارتباطا وطيدا ، وتتنوع فى ظهورها

حسب الملابسات والظروف التى يخوضها الفنــان فى تأليفه • إن الإلهــام هو أغرب لحظة فى عملية الخلق لأنه من العسير التكهن به ، وحدوثه كثيرا مـــا يتم فى أوقات غير متوقعة ، وفى ظروف قد لا تتفق مع ظروف العملية الابتكارية • إن الفنانين الذين يحلمون ، يتزحلقون على الجليد فى الصيف ، ويستحمون فى البحار فى الشتاء ، أى أن فترة الحضـــانة التى يعيشونها قد لا تلازمهم الى وقت مغاير له ظروفه وطبيعته التى تختلف عن ظروف وطبيعة العملية الابتكارية التى يخوضـــها الانسان بشـــكل منطقى •

**الصياغة والتهذيب :** وبعد أن تتضح لحظة الإلهام ويدرك الفنـــان ما هو بصدده ، تبدأ الصـــورة تتضح ويظهر للفنان ما هو مقبل عليه ، فيتولى تنفيذه خطوة خطوة وهو أقل عناء ممـــا سبق • إن كل ما يحاول أن يفعله الآن هو إحكام الروابط بين العلاقات ، وتهذيب هـــذه العلاقات بحيث يختفى منهـــا النشاز ، وتظهر فى النهاية متوافقة متحدة • وفى لحظة الصياغة هذه تختفى المعالم كلهـــا التى استقى منهـــا الفنان وحيه فى التعبير ، إذ أن هـــذه المصادر قـــد ذابت وتشكلت ، وأخذت طابعا جـــديدا يخالف كلية البداية التى بدأ منها الفنان •

وتتم عملية التهذيب على أساس استبعاد العـــلاقات غير الأساسية ، وتأكيد الأساسية منها ، وإزالة الخدوش والعوامل

العارضة ، وتأكيد القيم الدائمة • هى استخلاص التعبير مباشرة ليؤدى دوره دون استناد الى عوامل خارجيــة • وتدخل فى الصياغة عادة كل أصول الصنعة والمهارات المختلفة • وتتطلب كل صياغة مهارات معينة لإتمامها ، ولا يمكن الحزم بنــوع المهــارة الذى تتطلبه الصياغة ، إذ أن كل صياغة يلزمها نوع معين من المهــارة قد لا ينفع فى حالة صياغة أخرى ، ولذلك لا يستطيع الكاتب أو المؤلف أن يســتعير صنعة فنان آخر ، فان ذلك لا يساعد على نضج العملية الابتكارية أو تمامهــا ، فان مثل هــذه الاستعارة تناقص فى طبيعتها أسس الابتكار • وحينمــا يستعير الفنان صنعة فنان آخر ، فان تلك الصنعة إما أن تكون متوافقة مع نوع التعبير ، ففى هــذه الحالة يهضمها الفنان وتساعده فى ابراز تعبيره ، أو أن تكون منافية لهــذا التعبير ، فتظهر متناقضــة معه وينتهى التعبير بلا تكامل •

ومرحلة الصياغة لا تعنى الاضافات العارضة أو اللمسات التى يحكم بهــا الفنان تعبيره ، فالمعنى الأصلى فى الحقيقة هو الوصول بحالة الاندماج الى أرفع مستوى يستطيعه الفنان بحيث لا يمكن للرائى أن يتعرف على مصــادر العناصر التى استقى منهــا هذا الفنان تعبيره • وفى الأحوال التى يســهل على الرائى التعرف على تلك المصــادر ، فان العمل الذى ينتجه الفنــان لا يعتبر مبتكرا ، بل يعد مجموعة اضافات ملصوقة

بعضهـا بجوار البعض الآخر وينعدم فيهـا الكل . ولقد ذكر لنـا هليون (١) (Helion) (١٩٠٤) فى حديثه عن انتاجه ، أنه يرغب فى أن يصـل به المستوى الذى لا يمكن فيه للرائى أن يتعرف على مصـادره ، وهو بتفكيره هـذا أوضح دور التهذيب فى العملية الابتكارية كلهـا . والواقع أن العمل الفنى بعد لحظة التهذيب تظهر له سحنته ، أو ملامحه ، فيبدو كالكائن الحى يشع معنـاه ، ويفرض شخصيته ، غير معتمد على أى وسائل غير العلاقات المحكمة ، والمعانى التى استطاع الفنـان أن يضمنها فى هذا العمل .

وليس هناك مواصفات خاصة يمكن أن نفرضهـا على الفنان لنلزمه بمظهر معين من مظاهر التهذيب . فنعومة الملمس ، وإحكام الصقل فى بعض الحـالات ، قد يتناسبان مع فنـان نزعته كلاسيكية محافظة ويميل الى الدقة ، وما تتلاءم معـه فى هـذه الحالة يختلف كلية عمـا ينفع فنانا مثل فان جوخ ، اعتمد تصويره على ضربات متلاحقة من الفرشة ظهرت فى نظام تناسب تماما مع طبيعة تعبيره . والنعومة ، والدقة ، والصقل ، التى قـد تهذب عملا كلاسيكى الطـابع ، قـد تفسد فى نفس الوقت عملا تأثريا ، أو آخر تعبيريا ، أو تجريديا . ولذلك فان تهذيب الفكرة وصقلها ، وإيضاحها بشكل محكم فى النهـاية ،

---

(١) انظر للمؤلف : آراء فى الفن الحديث ، ص ١٢٤ .

مسألة تعتمد فى الحقيقة على طبيعة شخصية الفنــان ، وعلى حالته النفسية ، وعلى نوع تعبيره كما تعتمد على الأسلوب الذى بنى به عمله الفنى • وفى الحقيقة من الصعب فصــل عملية الصياغة عن التهذيب ، فقد يسيران جنبا الى جنب وتعتبر احداهما نتيجة للأخرى ، وعلى ذلك فان التهذيب والصياغة قد يعنيان شيئا واحداً ، وبخاصة حينمــا نقر بحتمية الطابع النهــائى للعمل الفنى •

**النهاية والبداية :** يمكن أن نستنتج من التحليل الذى تقدم كثيرا من الأمور ، وأهمها أن البداية التى يبــدأ بها الفنــان تختلف كلية عن النهاية التى ينتهى اليهــا • معنى ذلك أن الفكرة الأولى تعطى إيحــاء أوليا ، ، ولكنهــا لا تلبث أن تتطور وتنمو وتأخذ لحماً ودماً جديداً هو الذى يظهر لنــا بشكله المميز فى نهــاية العملية • فالبداية لا يمكن أن تشابه النهــاية بأى حال من الأحوال ، ومــا يثبت ذلك أن الفنــان حينما يبحث ويجد فى العملية الابتكارية ، تتكشف له جوانب كثيرة لم يكن ليدرى بها لو أنه لم يخض تلك العملية ، فالأبواب المغلقة التى تفتحت ، والنوافذ التى دخل منهــا الضوء ، جعلته يكتسب رؤية جديدة طورت أشكاله ومادته الأولية الى عديد من العلاقات ذات القيم التشكيلية المختلفة • وطالما أن هــذا الفنان ملىء بالحساسية ، فان انفعالاته ستتغير وتتشكل تبعــا لاتساع أفقه ، ونمــو

إدراكه ، ولذلك لا يســـتطاع إطلاقاً التكهن بنتيجـــة العملية الابتكارية قبل الخوض فيهـــا ، لأن معرفة النهـــاية قبل البداية معناه تحول العملية كلها الى ناحية آلية وانعدام الابتكار •

ومن الفنانين كثيرون يحاولون جاهدين أن يخفوا محاولتهم الأولى ، حتى لا تظهر فى العمل النهـــائى وتشعر الرائى بضعف المســـتوى • ويقول هليون : « إنى أزيل كل آثار المحاولات العشوائية من صورتى ، حتى لا أضع أخطائى موضع المؤاخذة ، عن طريق آثارهـــا التى يمكن أن تعبر عن بعض فشلى(١) » • فكلامه هـــذا يبين بوضوح أهمية تكامل النهـــاية وتلاشى كل الأخطاء والتجارب الأولى التى لو أنهـــا ظهرت لأضعفت من كيـــان المستوى النهـــائى • إن النهـــاية لابد أن تذوب فيها كل التفاصيل ، وكل التجارب الأولية التى عاناها الفنان ، وحينما تظهر للكل الجديد سحنته وشخصيته ، فانه يصبح كالكائن الحى له القدرة على أن يثبت وجوده ، وينقل للناس مـــا يحمله من قيم ومعـــانٍ عـــامة •

ان اختلاف نهاية العملية الابتكارية عن بدايتهـــا يمثل فى الحقيقة سراً من أسرار الحيـــاة التى يعيش فيهـــا الانســـان ولا يدرى ماذا يكسب غداً ، أو بأى أرض يموت • فهـــذه الحكمة

---

(١) Ibid, p. 42.

التى جعلت رزق الانســـان فى السماء ونهاية حياته أمراً غير معلوم ، إنمــا تعطى صورة عــامة يمكن أن تنعكس فى طبيعة عملية الخلق التى هى انعكاس للحيــاة نفسها • فالمبتكر يقوم بمغامرته ولا يعرف الى أين يتجه ، وفى ســيره نحــو تحقيق هدفه يشكل نفســـه ، ويستفيد من تجاربه وتجارب غيره • وكلما توسع أفقه ازداد عمقاً فى كشف خيط من هــذا الكون المجهول الذى يخفى سره عليه وعلى غيره من بنى البشر • فالبداية فى العملية الابتكارية قد تبــدأ بالمألوف ، ولكن النهــاية تكشف شيئاً غير مألوف • إنهــا تكشف خيطاً ضئيلا من هــذا السر الكبير الذى يعيشـــه البشر • ولذلك هم يستمتعون بخلق الفنان لأنه أصبح رمزاً لهم جهــده ودأبه على كشــف المستور • فهو يريحهم لا شعورياً بكشوفه وابتكاراته • ولذلك لو أن نهاية العملية الابتكارية كانت شبيهة بالبداية ، فان عملية الكشـــف عن المجهول تتلاشى ويصبح العمل الذى ينتجه الفنـــان فى هــذه الحالة لا قيمة فيه ، لأنه يردد مظاهر من الأشــياء يعرفها الناس من قبل ويألفونها بطريقة دارجة ليس فيهـــا معنى ابتـــكارى أصـــيل •

**أمثلة إيضاحية** : دخل أحد الزوار على مايكل آنجلو ، الذى كان يحاول الانتهـــاء من أحد تماثيله ، ثم علق قائلا : « إننى رأيتك عاطلا منــذ فترة ، ألا تقوم بشىء ذى قيمــة فى الوقت

الحاضر ؟ » فاطرق ما يكل آنجلو برأسه ناظراً اليه فى دهشة بعد أن رفع يده من على التمثال الذى كان يضع فيه لمساته الأخيرة : « إننى لم أكن عاطلا اطلاقاً . اننى لمست هذا الجزء ، ونعمت ذاك ، ولينت هذه التفاصيل ، وأبرزت تلك العضلة . إننى أعطيت الشفتين تعبيراً أكبر ، كما أضفت قوة لهذا الطرف » . فقال الزائر : « حسن ، ولكن كل هذه توافه » . فأجاب مايكل آنجلو : «ربما تبدو كذلك ، ولكن هذه التوافه هى التى تصنع الكمال ، والكمال ليس شيئا تافها » .

ويظهر من حديث مايكل آنجلو أن اللمسات الأخيرة التى يضيفها للانتهاء من تمثاله ، هى التى تصل بانتاجه الى مرحلة التهذيب ، والتى تجعل انتاجه يبدو فى نهايته محكما . وما يقوله مايكل آنجلو إن هو إلا قول قريب الشبه مما قاله هليون ، فهليون الذى أراد أن يخفى أخطاءه التى قد يظهر فيها موضع الزلل ، إنما يقوم بعملية تهذيب لابتكاره ليصل الى مرحلة الكمال ، أما مايكل آنجلو فى عملية التهذيب ، فلم يتحدث عن الأخطاء بقدر ما تحدث عن الكمال ؛ وهى الصيغة التى تندمج فيها كل التفاصيل ويظهر العمل الفنى وله وحدته وطابعه المميز ، فلمسات مايكل آنجلو الأخيرة تخفى بلا ريب النقائص التى قد تؤثر على تكامل العمل الفنى ذاته . وقال بيكاسو : « إنى أريد أن أصل الى المرحلة التى لا يستطيع فيها كائن من كان

أن يعرف كيف تصنع أى صـورة من صورى » (١) . فكلامه هـذا يشير أيضـاً الى أن العملية الابتكارية تحتاج فى ختامها الى غلق النقـاب على سر تلك العملية حتى لا يكشف أحد هذا السر . وبيكاسو يلتقى مع مايكل آنجلو ، ومع هليون فى البحث عن الكمـال الذى تتلاشى فى طيـاته كل العيوب ، وكل ألوان التحضير ، وكل المحاولات العشوائية . ويحكى أيضاً عن سيزان أنه كان يجوب الحقول يصـور بفرشته المنـاظر الخلابة التى أثارته ، ولكنـه لم يكن يقتنع بانتاجه فكان يتركه خلفه ، وهو باتجاهه هـذا سواء كان واعيا به أو غير واع ، إنمـا مثّل فى ابتكـاره البحث عن الكمال الذى يوضح فكرته ، وكل مـا كان تحت يديه لم يكن مقنعاً فى نظره ليحقق فكرة الكمال التى كان ينشدهـا .

وعلى الرغم ممـا ذكر آنفاً لشرح أصول العملية الابتكارية وخطواتهـا ، إلا أنه يعتبر مجموعة من التعميمات التى لهـا صحتها لو اعتبرناها ككليات ، ولكن حينمـا ندرس حالة كل فنان على حدة ، سنجد أن لكلٍّ نهجه الخاص الذى يتبعه ، وسيبدو لنـا الفنانون وكأنهم فى تناقض بالنسبة لشكل العملية الابتكارية التى يزاولونهـا . فاذا كنا قد أكدنا أن ظهور الفكرة الابتكارية يسبقه عملية تحضير ، فان شكل هـذا التحضير ونوعه سيختلفان

---

Ibid, p. 101.(1)

حتماً فى حالة كل فنـــان ، وفى الوقت الذى يعرض لنـــا أحد الفنانين رأياً يؤكد فيه أن التحضير عملية رئيسية بالنســـبة له ، وأنه لابد أن يؤدى بعض الرسوم الأولية وبعض الدراسات التحضيرية التى تسبق ولادة الفكرة ، وبدون هـــذه الدراسات والتحضيرات ، لا يمكن للفكرة أن تظهر أو تتضح ، فهناك فنانون آخرون لا يرسمون أى تخطيطات تحضيرية من النوع المألوف ، وقد يستنكرون هـــذه الخطوة إطلاقاً ، ولكن سنجد أن ما سميناه تحضيراً يقـــابل عندهم عمليات أخرى غير الرسوم التمهيدية ، أو الكروكيات ، أو الدراسات الأولية • ويمكن تحليل مـــا قاله اثنـــان من الفنانين فى هـــذا الصدد ، لنتبين الفروق الجوهرية فى إدراك معنى التحضير عند الفنـــان والصورة التى يتم عليها • فقد سئل ستيوارت ديفيز : « ألا تقوم برسوم تحضيرية ؟ » فأجاب : « إنى أخطط عديداً من الرسوم التحضيرية ، ولـــكن الوصول الى رسم تحضيرى مقنع ، عملية تستغرق أسابيع بل شهورا • إنى أستخدم الأسود والأبيض فى الرسوم التحضيرية ، وفى الخطوة التالية أضع الرسم الأسود والأبيض على اللوحة ، ثم بعد ذلك أحدد المجالات الكبرى بالألوان » (١) •

ويظهر من كلام ديفز ، أن التحضير بالنســـبة اليه عملية جوهرية وتستغرق فترة تطول أو تقصر ، وبدونهـــا لا يستطاع

---

Katharine Kuh, Op. cit., p. 16. (1)

الوصول الى فكرة متبلورة لتحقيقها ، وقد اعترف ضمنياً بأن الوصول الى رسم تحضيرى مقنع أى ذى قيمـــة ، ليس مسألة يسيرة وقد تستغرق زمنا كبيرا • وفى الوقت الذى لفت ديفز فيه نظرنا الى أهميـــة التحضير بهـــذا الشكل ، نجـــد أن إيفـــان أولبرايت Ivan Albright( ١٨٩٧ — ) لا يســـير فى تحضيره على نفس النهج ، بل إن مـــا يقوله أولبرايت ليدل دلالة قاطعة على أن التحضير المرسوم ليس له دور رئيسى فى ظهور فكرته التى ينتج على أساسها لوحاته • ونشاهد من حديثه أن التحضـــير قد أخذ مظهراً آخر ، هو عبارة عن تجميع نماذج لهـــا قوة الإثارة الفنية ووضعها فى المرسم بشكل أو بآخر ، على أن يستكمل الفنان فيمـــا بعد هذه النماذج ، حتى يصبح النموذج العام مقنعاً له ، فيبدأ فى عملية التصوير المباشر • ويستغرق جمع النمـــاذج ، والتأمل فيهـــا ، ودراسة أشكالها بالنسبة لبعضها البعض ، زمناً غير قصير • ويظهر من حديث الفنـــان ، أنه يقوم فى مخيلته بادراك العلاقات التى يريد تصويرها ، فالتحضير بالنسبة الى أولبرايت أخذ تارة شكلا واقعياً ، وتارة أخرى صـــورة ذهنية ، فمحاولاته العديدة لم يحتج فيهـــا الى تسجيل بالرسم ، بل انعكست هـــذه المحاولات كلهـــا ملموسة فى تجميع النمـــوذج ووضـــعه بالصورة المقنعة التى ارتضاها الفنان • والطريف فى صـــور إيفـــان أولبرايت أنهـــا واقعية ، أما صور ديفيز فهى

تجريدية ، ولذلك اشتق كل فنـــان طريقه فى التحضير الذى تلاءم تماما مع الطابع العام ، أو الطراز الذى عكسه فى أعماله •

وقد سئل إيفان أولبرايت : « هل تضـــع رسوماً تحضيرية لصورك ؟ » فأجاب : « لا ، إننى لا أضع أى رسوم من هـــذا النوع ، وليس هـــذا هو الطريق الذى أتبعه فى عملى ، ولكنى مع ذلك قد أستمر أسبوعين أو شهرا لأحاول أن أرتب التكوين • إنى أفعل هـــذا عادة بنماذج حقيقية فى مرسمى • إنى أتكشف النماذج ، وأرتبها واحدا بعد الآخر على قواعد متحركة ، أو على أرضيات مرتفعة ، وها أنت ترى كل المصـــادر الحقيقية للوحتى المسماة النافذة ( صورة رقم ١٢ ) وتتضمن : عش العصافير ؛ ونباتاً فطرياً ، ومصباحاً قديماً ؛ وأوانى ؛ وزهريات ، وستائر مهلهلة ، وزجاجا محطما ، وطوبا مميزا ، حتى الشجرة الميتة ••• فكل شيء هنا • بعد ذلك أضع تصميما كلياً على الورق مثل الرسم التخطيطى الذى فعلته لصورة النافذة شكل ( ١٠ ) ومن الطبيعى كلمـــا تطورت لوحة التصوير ، فهناك احتمالات للتغير ، ولكن التصميم الكلى يظل هو المسيطر على الصـــورة • بعد ذلك أرسم تخطيطا كاملا بالفحم على اللوحة • وهـــذه العملية استغرقت فى صورة النافذة عاما كاملا • وبعد كل ذلك أبدأ عملية التصوير • إنى لا أغير مـــا انتهيت منه ولكنى أنتقل الى أجزاء أخرى من الصورة • إنى أظل أعمل فى تصوير قالب الطوب الى الدرجة

التى أحس فيهـا أننى لا أستطيع أن أضيف شيئا ، ثم أنتقل الى الزجاج ، أو الخشب ، أو أى مادة أخرى ، الى الدرجة التى أشعر فيهـا بارهاق كامل . لابد لى أن أغير مادة الرسم مثلما أفعل تماما عند تغيير نوع الغذاء فى وجباتى ، وإلا فان كل شىء أنتجه يصبح لا ذوق فيه . ولكن المدرك الذهنى الأول لأى صورة ، يوجد فى عقلى . يجب على الانسان أن يصـور الصورة لتمكث فى العقل ولا يجب أن يعتبر الأشياء التى يضعها فى اللوحة ، هى الكل فى الكل » .

ويبدو واضحا من تصريحات أولبرايت ، أنه رغم إنكاره للرسم التحضيرى ، إلا أن خطوة التحضير فى ذاتها قد لاحت فى كلامه بطريقة مغايرة . وسنجد أن الفنانين الحديثين أو القدامى يختلفون كل فى نهجه فى خطوة التحضير وفى غيرها من الخطوات ، ولكن ليس معنى ذلك أن هـذه الخطوات لا تتم ، بل إن معناها الحقيقى أن تأخذ شكلا متميزا فى حالة كل فنان ، وهذا الشكل يخضع لظروف كثيرة تتعلق بالفنان نفسه ، كمـا ترتبط بطبيعة العملية الابتكارية .

وهناك مشاكل أخرى عديدة ترتبط بالعملية الابتكارية ولم يعـد لها حلول قاطعة ، إذ أن الفن الحديث قد كسر تقريبا كل المعتقدات التى كان يستند إليها علم المجال فى القديم . فمثلا

كان يعتقد أن العملية التشكيلية تخضع لبنـــاء واعٍ مدروس لا دخل للصدفة فيه ، ولكننا لاحظنا فى حـــالة بعض الفنانين الحديثين ، أن عامل الصدفة أخذ يحتل مكانا مرموقا فى العملية الابتكارية ، والبعض دافع عنه بشدة مدعماً رأيه بأهمية التلقائية فى هـــذه العملية ، بينما الآخرون الذين استنكروا هذا العامل ، كانوا يؤكدون أهمية النظام فى العمل الفنى ، وفى رأيهم أن الصدفة لا تستطيع أن تأتى بنظام دائم ، فالصدف دائما إن جاءت حتى بنظام ، إنما تأتى بنظام عارض • وحينما ســـئل ألبرز (Albers) ( ١٨٨٨ — ١٩٧٦ ) « ألا تعتقد أن عدم النظام والعفوائية عنصران هامان فى الفن ؟ » فأجاب : « لا يمكننى أن أقول ذلك • إن عوامل الصدفة يمكن أن تكون هامة كنقط بداية لا كغايات فى حد ذاتها ، وإلا اعتبر الفن عملية ترفيه • إنى أعثر فى عملى على الصدف العارضة التى قد يعثر عليهـــا أى شخص آخر ، ولكنى أستفيد من هـــذه الصدف على اعتبار أنهـــا مثيرات يمكن تنميتهـــا بطريقة موجهة » (١) •

وقد حسم ألبرز فى كلامه هـــذا دور الصدفة فى العمليـــة الابتكارية • وإذا سكب الفنان بعض الطلاء على اللوحة بطريقة عارضة ، فانه لا شك قـــد يأتى الطلاء بأشكال عارضة ، هـــذه الأشكال ليست نهـــاية فى حد ذاتهـــا ، ولكن بعين الفنان المنظمة الباحثة عن العلاقات ، سوف ترى النظام فى هذه البقع المصادفة ،

(١) Katharine Kuh, Op. cit., p. 16.

وستحول مـــا تتضمنه هـــذه الصدفة من قيم عارضة غير ظاهرة الى قيم منظمة يمكن إدراكها • فالجزم بأن الصدفة لهـــا أو ليس لهـــا قيمة محتمة ، كلا الرأيين ليس صائباً تماماً ، وتتوقف المسألة كما يبدو على عين الفنان المدربة التى تستطيع أن ترى فى الفوضى نظاما وتحاول أن تبرزه •

وهناك أيضا اختلاف فى وجهات النظر نحو تسمية الصور • فالبعض قد يسمى صوره قبل أن يبدأ فيهـــا ، والبعض قد يسميها بعد الانتهـــاء منها ــ فأى الرأيين أصح ؟ وقد سئل ستيوارت ديفيز : « أتسمى صورك قبل الابتداء فيهـــا أو بعد الانتهـــاء منها ؟ » فأجاب : « إنى أسمى صـــورى قبل وبعد الانتهاء منها ، مثلما أضع حروف الكتابة والكلمات على اللوحة • انى أعتبر أن التسمية جزء من الموضوع التلقائى الذى أستخدمه كأساس للتصوير • خذ مثلا لوحة جاهز للبس(Ready - to - Wear) التى كان لهـــا علاقة بأفلام الأخبار وبرامج الاذاعة • انى أعتبر الأشكال والكلمات بكل مـــا تحويه من معـــان متعددة ، أعتبرها المضمون الطبيعى الذى تنبثق منه البصيرة الفنية للصورة ، فان الصـــورة المسماة تأشيره (Visa) كمـــا تعلم ، كانت النقلة الثانية للصـــورة المسماة شامبليون (Champlion)، • وبالرغم من أن الفكرة الأصلية للصورة انبعثت من علبة ثقـــاب ، إلا أنى أنتجت بعدها صورة ثانية لأنه كان لدى إمكانية استخدام

نفس الفكرة فيما أحسست أنه ينتج شكلا أفضل . ولماذا سميتها تأثيره ؟ إن هذا سر . انى أعتقد فى السحر » [1] .

ومن الطريف أن يأتى كلام ستيوارت ديفيز ، ليشير الى تسلسل الخبرات فى العمليات الابتكارية ؛ فقد تتولد فكرة جديدة من أخرى قديمة ، وفى هذه الحالة يبدو من المتناسب أن تكون هناك تسمية سابقة وأخرى لاحقة ؛ الأمر الذى يتوقف على الشرارة التى تولد العملية الابتكارية ، والتى تعطى للصورة كيانها وشكلها النهائى . ومن الفنانين التجريديين من سئم التسمية إطلاقا واعتبر الأرقام أهم وسيلة للتسمية . أعطيت تسميات كالآتى : تجريد رقم (١) وتجريد رقم (٢) ... الخ .

والتسمية فى الحقيقة كانت تتناسب بوضوح مع الموضوع المتضمن فى الصورة ، والذى تعرف مقدمته قبل الخوض فيه . وينطبق هذا على كل أعمال عصر النهضة ، أما الأعمال الحديثة فلأنها متطورة ، ونظراتها متعددة ، ونهاياتها تختلف عن بداياتها ، فان التسمية لا تصبح ذات معنى ، إلا إذا انطبقت على الشكل النهائى ، وذلك لتلائم التغيرات التى حدثت . أما إذا التزم بالتسمية الأولى ، فقد لا تتلاءم مع النهاية التى وصل إليها الفنان نتيجة صياغة خطوطه ، وأشكاله ، وألوانه ، غير عابىء بالأصل الطبيعى الذى استقاه من فكرته الأولى .

---

(1) Katharine Kuh. Op. cit., p. 56.

# الفصل الرابع

## الحكم على العمل المبتكر

**مقـدمة :** بالرغم ممـا ذكر من أوصاف لتحديد مضمون العملية الابتكارية ، وطبيعة العمل الفنى المبتكر ، إلا أنه ليس من اليسـير الحكم على الأعمال المبتكرة ، ذلك لأن هـذا الحكم يتطلب فهماً أصيلا ، وثقافة عميقة لكل مـا يتعلق بالعملية الابتكارية ، كمـا أنه يتطلب من المقوم خبرة واعية تمكنه من تمييز العمل المبتكر من غيره • ولمـا كانت العملية الابتكـارية متطورة وليس لها شكل ثابت ، فمن المتوقع أن نشاهد اختلافات فى الآراء تجعل عملية الحكم غاية فى التعقيد •

**اختلاف الآراء :** والناس يختلفون فى آرائهم حول العمل الفنى لأسباب كثيرة منها : أن خبراتهم السابقة تختلف فى الكم وفى النوع معـاً ، كما أن التدريب الموضوعى الذى مارسـوه ليس له طابع موحد • وتزداد الآراء اختلافا كلما تنوعت المهن ، واختلفت التخصصات ، وحتى بين أصحاب التخصص الواحد لابد أن نجد معايير متفاوتة لطبيعة فهم كل منهم ، وما كوّنه من عقائد فى أثناء تكوينه •

وقد سبق أن أجرى برت (Burt) تجربته على استجابة

الناس للأعمال الفنية ، وخرج بأربعة أنماط رئيسية سماها : التشخيصى ، والترابطى ، والفسيولوجى ، والموضوعى [1] • والثلاثة الأول تتغلب فيهم الناحية الذاتية على الناحية الموضوعية ، أما فى النوع الرابع : فالناحية الموضوعية هى الأساس • وما وصل اليه برت يبين فى الحقيقة أنواع الاختلافات التى يمكن أن توجد وبعض اتجاهاتها المميزة ، ولكن بالنسبة للحكم على العمل الفنى المبتكر من زاوية الشخص المتخصص الذى يعتبر حجة فى ميدانه ، فان النظرة الموضوعية هى الأساس ، وفى تلك النظرة لابد أن يتخلص الرائى من كل الارتباطات العارضة ، والمزاج الوقتى الشخصى، ويهب نفسه قليلا الى العمل الفنى ليمنحه شيئا من مضمونه ، ويملى عليه ديانته ورسالته • والمتفرج إذا تعصب فى رؤيته ، لا يتمكن من الرؤية السليمة ، لأن جوانب تعصبه ستحرمه من أن يكشف لنفسه طبيعة العمل الفنى وما يحمله من قيم •

ويبدو أن التذوق الفنى ، والحكم على الأعمال المبتكرة ، يتطلبان شيئا متناقضا من الرائى ، ففى الوقت الذى يتحتم أن يحبذ فيه الرائى سابق خبراته ومفاهيمه عن الفن ، لتمكنه من أن يرى عملا فنيا جديدا ، فانه يطالب أيضا بأن يكون غير متعصب لثقافته ، بل متفتحا يستغل ثقافته الميسرة كمفتاح لكشف المستور

---

(١) راجع للمؤلف : **أصول التربية الفنية** ، ص ١١٩ — ١٢٣ •

فى الخبرة الجديدة التى يواجهها • فهو يرى فى الخبرة الجديدة بقدر ما يحضر لهـا من سابق خبراته وماضيه ، وفى الوقت نفسه يجب أن يعتبر هذا الماضى وسيلة وليس غاية • فلو أنه اعتبره غاية لمـا استطاع أن يرى أى جـديد فى الخبرة الفنية المبتكرة التى يتعرض لهـا •

**معايير مدرسية :** على أننـا لو حللنا الماضى ، قد نجد فى طياته مبادى وأصولا كثيرة من بينهـا المعايير المدرسية التى تعلم فى كليات الفنون ومعاهده ، بقصـد تقريب التلميذ من فهم الحقيقة الفنية • ولكن هـذه المعايير المدرسية غالبا مـا تتضمن بعض القواعـد الجافة ، والوصـفات الآلية ، وهـذه القواعد والوصفات إن نفعت فى بعض الحالات ، قـد لا تنفع فى حالات أخرى ، لأن طبيعة العمل الفنى المبتكر لا تخضع لقاعدة سابقة ، أو مظهر آلى محفوظ • وقد يفيد الرائى أحيانا أن يكون متفهما لبعض تلك المبـادىء والأصول الفنية : كالتشريح ، والظـل والنور ، وقواعد المنظور ، وخلط الألوان ، وعمليـات التوافق والتباين والايقاع ، وأنظمـة التكوين المختلفة • ولكن هـذه المبادىء ليست مطلقة ، أى أنهـا ليست بالضرورة العوامل التى تؤدى الى ابتكـار مضمون • وتطبيقها فى أى حالة من الحالات ، إنما يخضـع لطبيعة العمل الذى تطبق فيه ولكيانه ، أى أنه ليس لهـا شكل ثابت تظهر به : وإنمـا تتكيف من خلال العمليـة

الابتكارية فتأخذ شكلها ، ولونها ، ومظهرها المميز من الكيان الكلى للعمل الفنى المبتكر الذى دخلت فيه كأحد مقوماته المختلفة. ولذلك فان الانسان يحتاج لفهم أعمق من مجرد التطبيق الآلى للمعايير المدرسية . ويلاحظ أيضا أن تلك المعايير قد تكون معوقا فى كثير من الحالات ، فلا تساعد على تمكين المتذوق من رؤية العمل الفنى المبتكر ، أو الحكم عليه حكما سليما . وذلك اذا اتخذت كنهايات مطلقة فى حد ذاتها .

ومما هو جدير بالذكر أن طلبة الفنون كانوا يدرسون مثلا أن الصورة تقل فى قيمتها إذا كان نصفها الأيمن يماثل نصفها الأيسر ، وأنها تكون ذات قيمة أفضل لو أنها اتخذت فى تكوينها شكلا هرمياً ، وكانت هناك مواصفات للألوان التى توضع فى أرضيات الصور بحيث تتناسب مع أشكالها : فكل هذه الوصفات كان يحفظها الطلاب ويرتبون انتاجهم عليها ، ولكن الفنون الحديثة غيرت من قدسية هذه القواعد — بحيث أمكن إيجاد صور كثيرة ناجحة أحيانا متماثلة ، وأحيانا بلا نظام هرمى. فالمبادىء التى يستند عليها العمل المبتكر هى خاصة بهذا العمل وحده ولا تنطبق على أى عمل فنى آخر .

**الفنان هو الحاكم الأول على فنه :** وعلى الرغم من محاولات النقاد والفنانين فى تفسير الأعمال المبتكرة ، وشرح كنهها ، وتقريبها من الأذهان إلا أن الحكم الصحيح على العمل الفنى ،

يصــدر عادة من الفنان نفسه حينمــا يكون واعيا بمــا يعمل ويؤدى ما ينتجه بذكائه . والفنان فى الحقيقة ، هو الحاكم الأول على فنه ، وهو الذى يعرف موضع الذلل أو النقص ، وموضع القوة والنجاح ، وهو الذى ببصيرته النفــاذة ، يمكنه أن يترسم الخطوة التالية التى يصح أن يخطوها . يقول بيكاسوا واصفا حالته حين يبتكر مستتكرا إمكانية أى متفرج فى أن يدرك بالضبط مــا أراد أن يسجله ، يقول بيكاسو : « كيف نتوقع من متفرج أن يعيش صورتى مثلما عشتهــا ؟ إن الصورة تأتى الىّ من أميــال بعيدة ، فمن ذا الذى يستطيع أن يتكهن من أى بعد أحسست بهــا ، ورأيتها ، فصورتها ؟ وفى اليوم التالى لا أتمكن حتى أنا نفسى من أن أدرك ما فعلته ! من ذا الذى يستطيع أن يتوغل فى أحلامى ، وفى غرائزى ، وفى رغباتى ، وفى أفكارى ، التى اتخذت وقتــاً طويلا لتنضج ، وتظهر فى ضوء النهــار ، وفوق كل ذلك يستطيع أن يلمس من هذه الأشياء ما كنت أحاول أن أحققه ، حتى ضد رغبتى الذاتية ؟ »(١) .

فنتبين من حديث بيكاسو ، كيف يستطيع الفنــان أن يكون على وعى بانتاجه ، كما يبين حديثه صعوبة إدراك هــذا الانتاج ، وبخاصة اذا تذكرنا أن الفكرة التى تظهر فى العمل الفنى ليست وليدة الصدفة ، وإنمــا لها تاريخ طويل فى ماضى

---

(١) انظر للمؤلف ، آراء فى الفن الحــديث ، ص ١٠٧ .

الفنان ، ولعله أقرب الناس الذى يستطيع أن يفسر لنـــا ما هو بصدده • على أنه من الممكن الحكم على انتـــاج الفنان حكما أقرب الى الصحة ، لو أن الذى يحكم عليه فنان أعمق فى خبرته وبالتالى أصـــدق فى تفســـيره • فى هـــذه الحالة يستطيع هذا الفنان أن ينظر بفهم ويعمق لعمل زميله ، متبينا نواحى القوة والزلل • والفن مـــا هو إلا لغة ، واللغة وسيلة للاتصـــال ، وكل من يتمكن من تعلم اللغة بعمق ، يستطيع أن يتفهم المعـــانى ويكشف عنهـــا •

**معايير الجماهير** : والجمهور ينظر الى الأعمـــال الفنيـــة بعقلية غير مدربة ، ويطالب الفنانين بأن ينتجوا له صورا تضاهى الطبيعة ، وقل أن نجد بين الجمهور عددا مثقفا ينظر الى الأعمال الفنية نظرة موضوعية ، ويصـــدر أحكامه على مـــا تتضمنه من قيم • وكلمة جمهور تشتمل على كل هؤلاء الناس الذين لم ينالوا قسطا من التدريب على الرؤية الفنية داخل المدارس ، أو خارجها • فليس من المعقول أن يؤخذ رأى هؤلاء حجـــة فى الوقت الذى نعرف جيدا أن آراءهم لا تستند الى منطق ملموس • وفى مسائل العلم ، لا يفكر أحد فى أن يُعْتَدّ برأى الجمهور ، أمـــا فى الفن ففكرة الجمهور تلوكهـــا الألسن على الرغم من أن الفن والعلم أصبحا يعالجان من ناحية الخلق والابتكار على قدم المساواة • وإذا كان مضمون العملية العلمية لا يستطيع فهمها وتبصرهـــا

إلا العـلم ، كذلك العملية الابتكارية فى الفن لا يدركهـا إلا الفنـان الناضج •

والجمهور فى كل بلد له طبيعته ومطالبه ، ولا يعقل بالنسبة لجمهور جائع أن يغرق فى البحث عن القيم العليـا فى الحياة ، إذ أن هـذه القيم تنمو مع نمو الاكتفاء الذاتى للشعب ، وليس معنى هـذا أن للشعوب الباحثة عن الحرية . وعن التطـور ، والتى ذاقت صنوف العذاب تحت نيران المستعمر ، ليس معنى هـذا أن هذه الشعوب لا فن لهـا • إن فن هـذه الشعوب عادة يتركز فى فنونها الشعبية القريبة من نفوسها ، ولكن هـذه الفنون لا ترقى الى مستويات الفنون التى تمثلهـا الحضارات فى أحسن حالاتهـا •

مـا نريد أن نقوله : هو أن الحكم على القيم الفنية العميقة فى الأعمـال المبتكرة : لا يصح أن يستند الى الآراء السوقية السائدة ، وإنمـا يجب أن يدعمه العلم ، والثقافة ، والتدريب المتواصل ، ليمكن الحـكم عليها : حكما علميا •

**تعقد الحكم مع تعقد الابتكار** : والأعمـال الفنية المبتكرة ، تتدرج من البساطة الى التعقيد ، ويقصـد بالتعقيد مسـتوى العمق الذى قد تصل اليه الأعمال المبتكرة وهى فى حالاتهـا الرفيعة • وليس من السهل الحكم على الأعمال الأخيرة ، إذ أن

العمل الفنى كلمــا وصل الى درجة من العمق ، تطلب بالتالى عقلية على نفس المستوى لإدراكه • فالثقافة التى يعكسها الفنان فى عمله ، ليس من اليسير أن تنزل الى المستوى الدارج ، بل تحتاج حتما الى أشخاص نالوا حظهم من مثل هــذه الثقافة ، وأصبحت تكون لديهم معايير ناضجة للحكم على الأشياء • ويمكن أن نجد مثلا واضحا فى القرآن ، إن تفســير القرآن يحتاج الى معرفة كبيرة ، وعلم عميق ، والذين يحفظون القرآن عن ظهر قلب فى حداثة سنهم ، يرددونه دون أن يعرفوا بالضبط ما يحتوى عليه من معــان حتى يصلوا الى مرحلة أعلى من النضج ، ويستمعوا الى ثقاه العلماء فى التفسير ، فيمكنهم أن يترجموا مــا يهدى اليه ترجمة واعيــة • وفى كل الأعمــال الأدبية ، والشعرية ، والموسيقية ، تجد أن قسطا كبيرا من التعليم يحتاجه المستمتع بالفن لكى يتذوق تلك الأعمــال الفنية ويفك طلاسمها ، فان مجرد الرؤية الأولى للعمــل الفنى قد لا تعنى إلا التعرف والإدراك ، لكن لكى تتجول هذه الرؤية إلى الاحساس بالعلاقات الجمالية ، فهــذه مسألة أخرى تتطلب التدرب على استخدام هــذه اللغة •

**اختلاف الأساس باختلاف المدرسة الفنية :** وليس من اليسير أن نضــع أساسا عاما يمكن به قياس الأعمال المبتكرة على مر العصور • وكمــا ذكر فيمــا قيل من أن الابتكار يرتبط

بفلســفة العصر ، وبالاتجاهات الفنيــة السائدة ، لذلك فان معايير الابتكار تخضع الى حد مــا لبعض القيود التى تفرضها الحضارة فى زمن معين ، وليس أدل على ذلك من طبيعة الانتاج الفنى المبتكر ، فلو أن شخصا أنتج لنــا أعمال ليوناردو فى القرن العشرين ، لمــا اعتبر فنانا مبتكرا • ولذلك فان كل مدرســة فنية تضــع فى الواقع فروضها ، وتتحدد آمالهــا ، وفى ضوء هذه الفروض والآمال ، يمكن أن تستمد معايير الحكم على أى انتاج يرتبط بهــذه المدرسة ويدين بمبادئها • ولذلك فان انتاج المدرسة السريالية يفقد قيمته الى حد مــا لو طبقنا عليه المبادىء التركيبية التى أكدتها المدرسة التكعيبية ، كما أن الخيال الجامح ، وعدم التقيد بالواقع الذى يبدو فى أعمال فنان مثل شجال ، ينهــار لو أنه قيس بالمبــادىء الفنية التى دان بهــا عصر النهضــة • من هــذا نرى أن الاساس الذى بنيت عليه المدرسة الفنية ، هو المعيار الذى يمكن أن نطبقه للحكم على إنتاجها ، ويتضمن هــذا ضرورة الإلمــام بمبادىء كل مدرسة فنية ، وخطوطها العريضة ، لكى يكون الحكم على إنتاجها سليما •

ولكن يبــدو للأذهان على الرغم ممــا ذكر ، أن خضوع الحكم على العمل المبتكر لقوانين مدرسة معينة ، يجعل نتيجــة الحكم وقتية وآلية ، وهــذا يتعارض الى حد كبير مع الفكرة التى قدمت آنفاً ، من كون الفن له قيمة عالمية ، ويخترق الحواجز

الزمانية والمكانية ، بل والعقائدية أيضـــا • والحقيقة أننـــا لا نجد تعارضا بين الاتجاهين ، فالحقيقة الفنية غنية ولهـــا جوانب متعددة ، وقد جاهد الفنانون على مر العصور فى الكشف عنها مؤكدين جانبا أو آخر ، معنى هذا أيضا أنه رغم الاختلافات التى تبـــدو ظاهرية بين مدرسة وأخرى . إلا أن العمل الفنى لا يصبح له قيمـــة حقيقة إلا إذا اخترق الحواجز الضيقة بين مدرسة وأخرى • فالتقيد إذن بمبـــادىء مدرسة كأساس للحكم على العمل المبتكر الذى ينتمى إليهـــا ، مـــا هو إلا مســـألة تمهيدية تساعد فى الكشف عن قيمة هـــذا العمل ، وستبدو تلك القيمة جلية كلما كان العمل يحمل قيما دائمة ، ولم يأخذ بالحرفية الشكلية لطابع المدرسة • إن الأساس الذى بنى عليه التعبير فى مدرسة معينة ، هو مفتاح يساعد فى تقديمنا لهـــذا العمل ، وفهم فلسفته ومكنوناته ، ولكن لكى نحكم بجودة هـــذا العمل أو بضعفه يجب أن نأخذ فى الاعتبار مـــا استطاع أن يحمله الفنان لهـــذا العمل من معان وقيم دائمة بالأسلوب التشكيلى ، أى بلغة العلاقات بين الخط ، والمساحة ، والكتلة ، واللون •

قد يحدث فى أحوال كثيرة ، أن يتجمع نفر من النقـــاد والفنانين فى لجـــان تحكيم أو مقتنيات : ليصـــوتوا على أى الأعمال المعروضة أفضـــل من الناحية الفنية • ولقد حضر المؤلف لجـــان تحكيم من هـــذا القبيل ، وشاهد التعصب الشديد الذى

يتجه اليه كل فنـــان أو ناقد فى الحكم على الأعمال الفنية ، وكان يبدو فى كثير من الأحيان أن أعضاء اللجنة لا تجتمع أصواتهم بعضهـــا مع بعض فى صالح عمل أو ضـــده ، فالأكاديميون كانوا ينحازون دائمـــا للأعمال التمثيلية ، بينمـــا الحديثون لا يهتمون إطلاقا بتسجيل الطبيعة ، وتبدو أمامهم القطع الفنية جيدة أو سيئة ، إذا كانت تسجل أو لا تسجل قدرا من الأسس الفنية التى يستند اليها الفن الحديث • وهذه مسألة جديرة بالاعتبار ، إذ أن هـــذا الخلاف الواضح ليس خلافا فقهيا ، وإنما خلاف تعصبى ، أى يوصل الرائى الى قبول أو رفض نزعات فنية معينة حينما لا تلتقى هـــذه النزعات باتجاهاته ومفاهيمه • ليس من الضرورى إذاً أن يكون حكم أى مشتغل بالفن سليما من الناحية النظرية ، إذ أن الحكم على الأعمـــال الفنية أشبه مـــا يكون بالحكم على القضايا المختلفة ، فلكى يكون القاضى نزيها ، يجب أن تكون لديه القدرة على أن يخترق ببصره العمل الفنى ويكشف عن محاسنه ومثالبه ، ثم يزن كلتا الناحيتين فى كفتين ، ويصدر حكمه التـــالى على مدى نجاح هـــذا العمل • إن القاضى الحكيم لا يطبق القانون تطبيقا حرفيا ، وإنما يأخذ فى اعتباره الملابسات والظروف المختلفة التى فى ظلها حدث اختراق للقانون • كذلك فى الحكم على العمل الفنى ، توجد بلا شك مفاهيم عامة ، وأسس ومبادىء يمكن أن يتعلمها الانسان فى معاهد الفنون وكلياتهـــا

للحكم على الأعمال الفنية ، ولكن حينما يحكم الانسان على عمل فنى مبتكر ، يجب أن ينسى كل هــذه القواعد والأسس العامة . حتى لا تعوقه عن كشف ما يحمله العمل الفنى من قيم جديدة . فكل عمل فنى مبتكر يحمل قوانينه الذاتية ، وهو كالطفل حديث الولادة ، لا يشــبه أى مخلوق آخر . ويفهم ضمنيا من هــذه المناقشة ، أن الفنان يعكس طرازه فى عمله الفنى ، وطرازه هذا هو محصلة التصارع بين العلاقات المختلفة حينما تتداخل ، وتتشابك ، وتندمج وتأخذ طابعها المميز . فالطراز يتضمن حتماً إعادة ترجمة القوانين والأسس الفنية ترجمة ذات طابع خاص . وإذا سلمنا بهــذا يصبح من غير المعقول الحكم على طراز بتطبيق قواعد وأصول مطلقة . ولا توجد هذه القواعد والأصول فى مجــال فنى بدون أن يتحــكم طراز فى تشكيلها وصياغتها بشــكل معين ، ولذلك فمن أين تأتى مثل هذه المواصفات الخاصة بالقواعد والأصول ؟ إنهــا لا تستثار عادة إلا فى ذهن بعض المشتغلين بالفنون ، وتستثار كمــا لو كان لها وجــود مستقل ، والحقيقة غير ذلك . إن وجودها يأخذ شكله ومصيره فى كل عمل فنى مبتكر ، وهى تظهر فى كل حالة مبتكرة متكيفة لتؤدى وظيفتها الملائمة فى هــذا العمل . إن المسألة تتطلب ذكاء من الناقــد الذى يحكم على الأعمال الفنيــة ، إذ لابد أن يكون عنده إلمــام واسع بالاتجاهات الفنية ، سابقها وحاضرها ، كمــا يجب

أن يكون لديه من الخيال ما يمكنه من رؤية الجديد واستساغته ، وكشف النقاب عما يحمله من قيم •

لقد تحدث ذات يوم أحد النقـــاد فى متحف الفن الحديث بنيويورك قائلا : « إن وظيفة متاحف الفنون الحديثة ليست الدعاية لترويج انتاج فنان معين أو إملاء اتجاهات على الفنانين ، وإنمـــا هى فى الحقيقة العمل على تقـــديم قرائح الفنانين على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم للجمهور ، لكى يتذوقها فى أثنـــاء حياتهم » إذ أن كثيرا من الفنانين فى العهود الماضية ، كانوا يعيشون طوال حياتهم ويجدون نكرانا من المجتمع المحيط بهم ، ولا يكـــاد يعترف بقيمتهم إلا وهم فى شيخوختهم ، أو بعد مماتهم ، فكان الجيل الذى يعيش فيه الفنانون يحرم حقيقة من تذوق أعمالهم ، وتقديرهم ، ولذلك كانت توجد دائما هوة سحيقة بين الجمهور وبين الفنـــان • إن وظيفة متاحف الفن الحـــديث فى العصر الحاضر ، هى التغلب على هـــذه الهوة ، والتقريب بين الفنان وبين جمهوره عن طريق إتاحة الفرصة لأعمـــال هـــذا الفنان ، بأن تعرض وتشرح ليفهمها الجمهور • إننـــا لا نؤمن بالضغط على الفنان لكى يشق طريقه فى هذه الناحية أو تلك ، ويتبع مرغما هـــذا المذهب أو ذاك • إن الفنان الأصيل هو الذى يختط طريقه ، ويتبلور طرازه ، وتظهر عبقريته ماثلة أمام أعين الناس ليتذوقوها • ولذلك فان رسالة متاحف

الفن الحديث ليست إملاءً لاتجاهات معينة ليحققها الفنانون ، وإنمـا هى عرض لاتجاهات الفنانين أنفسهم كمـا تظهر نتيجة لقدراتهم الخلاقة وشرحها للناس ليتذوقوها .

إنه على الرغم من الاختلافات بين المدارس الفنية ، ومن التعصب الذى قد يبـدو أحياناً عند المنتمين لمدرسة أو لأخرى من الحكم على الأعمال الفنية ، إلا أن تلك الأعمال اذا كانت ذات قيمة حقيقية ، فانهـا كفيلة بأن تخرس الألسن ، وتحنى أمامهـا الرؤوس ، وإن أى خلاف عليهـا مسألة مظهرية أكثر منهـا حقيقية .

# الفصل الخامس

## التربية ونمو العملية الابتكارية

**الأطفال خياليون مبتكرون :** لقد ظهر أن للعملية الابتكارية أصول ومبادىء ، وأن هـذه المبادىء يمكن أن تنطبق فى الفنون التشكيلية ، مثلمـا تنطبق فى أى نوع آخر من الفنون بوجه عام ، بل فى السلوك الانسانى على اختلافات أشكاله ومظاهره • والمتتبع لفنون الأطفال ، يلاحظ أن النزعة الابتكارية أصـيلة فيهم ، فما أن يتمكن الطفـل من أن يقبض على الأشـياء ، حتى تجده غارقاً فى تفحص تلك الأشياء ، بتحطيمها وتركيبها ، أو اعادة بنائها بمنطقه الخاص • أمـا اذا وقعت عينـه على أقلام أو ألوان ، فانه سيشكل بهـا تخطيطات ذات مظـاهر متعددة ، تنم عن دأبه للتعبير عن نفســه ، وعن خبراته الذاتية بلغة الفن ، حينمـا يجد فى ذلك متنفساً له • والعالم أمام الطفل الصغير ، له طابعه الجديد المثير للاهتمـام ، والمحرك للخيال ، ولذلك فان الطفل الذى يقلب المنضـدة فيحركها على أنهـا سيارة ، ويقلد بفمه صوت السيارة حين تكون مندفعة حتى يبتعد الناس عن طريقه ، أو يضع العصـاة بين فخذيه ويجرى متخيلا نفســه راكباً حصاناً — هذا الطفل لا شــك

يعيش فى جو ذى طبيعة ابتكارية • لقد حدث مرة أن طفلتى الهـام أرادت ألا تشرب اللبن ، فقيل لهـا : « إن لم تشربى اللبن فسيشربه الولد سيد » فمـا لم تعبأ بالخبر وظلت ترفض شرب اللبن ، جيء لهـا بوسادة صغيرة مغطاة على شكل يوحى بطفل رضيع ، وقيل لهـا : « انظرى ، هـذا هو سيد سيشرب لبنـك » ، فسارعت الهام الى اللبن وأخذت تشربه تحت تأثير أن الولد سيد قد يختطفه منها • ويبدو من هذا المثل أن الشخصية الخيالية المؤلفة ، لاقت صدى عند الطفلة ، وظنت الخيال حقيقة للدرجة التى أثر هذا فى سلوكها • وفى ذات يوم جاءت هى بنفس النموذج المصنوع « الولد سيد » وأعطته لأمها قائلة هذا هو الولد سيد ، أعطـه قدرا من اللبن !

إن عالم الأطفال يشبه عالم الفنانين ، لا قيود فيـه ، بل يمتلىء بالخيال ، ويمتد هـذا الخيال الى آفاق بعيدة •

إن خيال الطفولة المتدفق والذى نلمحه فى السن الصغير ، لا يقابل عادة بتقدير من الوالدين ، أو من المدرسين فى بداية حيـاة الطفل ، ولذلك نجد أن هذه الخيال يكافح من كل اتجاه ، والنتيجة أن بذور الروح الابتكارية تذبل منـذ البداية وتنتهى الكارثة بخلق جيل مغلق فى خباله ، غير قادر على الابتكار أو تذوق الأعمال المبتكرة •

إن بعض الفنانين يذكر فى تصريحاته عن طفولته أياماً حلوة

مليئة بالخيال والسعادة ، وقد أثرت هـذه الأيام على كيـان الفنان فى المستقبل ، وكان لهـا قيمة فيما فضله الفنـان بعد ذلك من اتجاهات ، أو مـا رفضه منها ، أى أنها كانت لبنات أولى فى معايير التذوق عند الفنان •

**الرعاية الأولى :** إن رعاية العملية الابتكارية منـذ حداثة السن ، يترتب عليه نواح كثيرة لهـا خطورتها فى المجتمع ، فتلك الرعاية الأولى قد تساعد فى خلق الفنانين المبتكرين ، أو العلماء المخترعين الذين لهم فضل فى تغيير شكل المدينة واتجاهاتها • ورعاية الناحية الابتكارية ، إنمـا هو فى الواقع اعترف ببعض القيم الانسانية الرفيعة التى تميز الآدمى عن سائر الحيوان • لقد درب كثير من الحيوانات على أن تحدث حركات بهلوانية وتنظم سلوكها تنظيمـا شرطيا وفق مـا يريده الانسـان • وقد أجرى بعض العلمـاء محاولات اتجه فيهـا الى تعليم بعض القردة نطق بعض الأصوات ، ولكن رغم كل هذه المحاولات التى تثـيرنا عنـد رؤيتهـا فى السرك أو السـينما ، فانها لا يمكن أن ترقى الى المسـتوى الانسانى • فالانسان يتميز عن الحيوان بذكائه وفطنتـه ، ومقدرته على اكتساب الخبرة وتوارثها ، وقراءة الرموز وتسجيلها ، وهى أمور كلها لا يستطيع أى حيـوان مهمـا أجـدنا فى تدريبه أن يتقنها • إننا نـنـزل

الانســـان الى مستوى حيوانى حينمـــا ندربه تدريباً آلياً :
ليخضع سلوكه لمثيرات محددة إخضاعاً شرطياً ، آلياً ملازماً .
وبديهى أن الانســـان حينما يخضع لمثل هـــذا التدريب ، تقل
فطنته ، ويتحدد ذكاؤه . ويتحول الى آلة تتحرك وفقـــا لمجموعة
من الأزرار التى يضغط عليها لتلبى له أنواع السلوك المطلوبة .

ـــ إن تنمية الأطفال على الناحية الابتكارية ، يتطلب تنمية
قدرتهم ، على التفكير وإدراك العلاقات ، وتبصيرهم بالمواقف
المختلفة ، وبتمكينهم من أن يكون لهم آراء موجهة ناقدة تمثل
بصـــيرة أصيلة . إن الروح الابتكارية تذبل عند الأطفال اذا
جوبهوا بمدرسين لا يستطيعون أن يبتكروا ، فاذا كان المدرس
غير مبتكر ، فان تلميذه يصبح بالتالى غير مبتكر فى غالبية الأحيان.
وعلى هـــذا فان هناك واجبات يجب أن يؤديهـــا الكبار للصغار
لكى يحفظوا لهم قدراتهم الابتكارية ، وأول هـــذه الواجبات
تبدأ فى المنزل ، ثم تنتقل الى المدرسة ، وبعد ذلك الى المجتمع .

**الظروف غير المواتية :** إن هنـــاك كثيراً من الظروف غير
المواتية التى نشاهدها فى منازلنا ، وبعض هـــذه الظروف إما
بشرية ، أو مادية . والناحية البشرية عادة ترتبط بسلوك الأفراد
المحيطين بالطفل ، وهؤلاء يحاولون بطريقة واعية أو غير واعية ،
أن يعاملوا الطفل كشخص بالغ ، مع أنه يتدرج فى النمو ببطء ،

ومـا يشعر فيه بحاجات فى فترة زمنية معينــة ، قد لا يشعر به فى فترة أخرى ، أى أن لكل مرحلة من المراحل التى يمر فيهــا الأطفال خصائصها ومميزاتها وما تستثيره من حاجات فمحاولة كبت سلوك الطفل وإخضاعه للنمط السلوكي للكبــار ، إنمــا يبعده عن كل الأصول الابتكارية ، كمــا أن الابتكار كما ذكر فيما سبق ، يعتمد على الفرادة والأصالة ، وهما صفتان ترتبطان بشخصية الفرد ، فاذا أهملنا هــذه الشخصية منــذ البداية ، فان جانبا هاما من مقومات الناحية الابتكارية يقضى عليــه .

يجب أن يتحول الطفل من أنانيته الى إنسان اجتماعى ، وفى تحوله هــذا لابد أن يرث سلوك الجماعة ، ولكن توارثه لهــذا السلوك يقضى أحيانا على شخصيته ، ويجعله يسلك بلا تفكير ، وبخاصة حينمــا يغلب على هــذا السلوك عملية التقليد بدون فهم أو وعى . وفى المجتمعات الساذجة تكون العادات العامة أقوى من القانون ، وتقل النزعات الفردية .

هذا من ناحية السلوك المتوارث داخل المنزل ، وحينمــا يجابه الطفل فى المدرسة بمدرسيه ، يلاقى نفراً منهم يحــاول جاهداً أن يمحو شخصيته ، فهــذا مدرس يستخدم طريقة التحفيظ والتسميع ، وأساسها آلى يلغى الفهم والاحساس ،

وهـذا المدرس الآخر يطالب تلاميذه بمستويات فى الفهم أو التعبير أعلى من مداركهم العادية ، فتضطرهم الظروف الى الترويغ وفقـدان شخصياتهم ، وذاك المدرس الثالث يعرض عليهم صوراً خارجية ليحاكوهـا ، فتتلاشى رموزهم ويخضعون تدريجيا للمظاهر الخارجية الآلية التى أرغموا على التكيف لها •
ثم يجد الطفل أن المعايير التى تقيس نموه لا تهتم أساسـا بقياس العملية الابتكارية ، فالامتحانات تهتم بمـا يسترجعه التلميذ بالذاكرة ، وقل أن نجد امتحانا يسأل التلميذ فى غير ما هو مقرر عليه ، محاولا أن يتكشف قدرة التلميذ على إدراك العلاقات الجديدة ، واستنتاج الروابط • ولكن هـذه الناحية تعتمد على هضم المـادة ، وعلى سعة الاطلاع فى مراجع أوسع من المجالات الضيقة التى يفرضها الروتين • وغالبية التلاميذ لا تتاح لهم الفرص لهـذا الاطلاع الواسـع ؛ وذلك إمـا لضـيق الوقت ؛ أو لعدم توافر المراجع الملائمة لأعمـار التلاميذ ، فيعتمد التلميذ كلية على مـا يستمع اليه من مدرسه خطـأ كان أو صـوابا •

إن التربية التى تمحو عملية النقـد الذاتى ، والاعتماد على النفس ، وسعة الأطلاع ، إنمـا تقضى على النمو السليم للمتعلم ، وتجعله مستقبلا وسلبيا فى مواقفه العامة •

ومن الطريف الذى يمكن ذكره فى هذا المجال ، أن امتحانات

الفن التى تعقد فى الشهادة الثانوية المعادلة على نظام أكسفورد العـادى ، إنما تتيح للطالب فى الجمهورية العربية المتحدة ، أن يختار ثلاثة فروع للفن من بين ستة • وقد لوحظ بتوالى السنين ، أن غالبية الطلبة يختارون الفروع التى يعتقدون أنها لا تتطلب منهم جهدا كبيرا ، أو تفكيرا ، أو بحثا • فمثلا : عمل تكوين من منـاذج مختلفة يشكلها الطالب وفق رغبته مما هو أمامه — هذا النوع اختاره حوالى ٧٤ طالبا ، بينمـا فرع الرسم من العناصر الموجودة أمام الطالب ، اختاره نحو ٧٥٠ طالبا ، بينمـا ورقة تاريخ الفن اختارها ١٤٨ طالبا ومنهم ١٤٤ متقدمون من مدرسة واحدة بالاسكندرية ، يعنى بدراسة هـذا النوع • أمـا بقية المدارس التى لا تهتم به ، فلا يتقدم منهـا أحـد للامتحان فيه ، لأنه يتطلب اطلاعا ، وثقافة ، وتدريبا على الرؤية • ولم تحدث هـذه الظاهرة فقط فى العام الدراسى ٦٣ — ٦٤ ، وإنمـا شوهدت فى سير هـذا الامتحان منذ سبع سنوات تقريبا ، فالفروع التى يكون فيهـا الطالب مستسلما لمـا أمامه بدون تفكير أو تصرف ، فهو يقبل عليهـا معتقدا أن الغاية هى تأدية هـذا الجانب بطريقة تكاد تكون آلية ، والحصول على أعلى الدرجات بلا جهـد أو عرق • والحقيقة أن الطالب غير واعٍ بطبيعة المادة التى يتقدم إليهـا ، كما أن فهمه العام لها لم يرق الى الدرجة التى تجعله قادرا على الابتكار ، فالطالب

يعتقد أنه إذا نقل نباتاً أو زجاجة من أمامه ، فان ذلك أيسر عليه بكثير من أن يضع هذه الزجاجة أو النبات فى تصميم أو تكوين ، لأن التصميم والتكوين يتطلبان منه إدراك العلاقات ، والاحساس العميق ، والتأمل . ولكن كل هذا يخشاه الطالب لأنه لم يتدرب على هذه النواحى التى هى دعامة الابتكار ، فيلجأ الى ما يعتقد أنه أيسر ويؤديه تأدية سيئة ، لأن الفن حتى فى الأحوال التى يستند فيها الى مرجع خارجى ، يحتاج بلا شك الى فهم عام لأصوله حتى يستطيع التلميذ أن يضفى على ما ينقله معنى وأساسا حيا .

والنتيجة التى تترتب على هذه السلبية العامة ، سواء فى الفن أو غيره من فروع المعرفة ، نتيجة خطيرة لأننا عن طريق وسائل الثقافة والتربية نخرج جيلا للمجتمع لا يستطيع فى الحقيقة أن يتذوق القيم العليا فى الفن ، أو العلم ، أو الأدب ، بل يعيش على معارف تافهة لا تمت بخيط الى الابتكار .

كيف يستسيغ المجتمع أن يخرج طبيبا لا يعرف كيف ينتقى صورة من الصورة ليضعها فى منزله — أو ليس عنده فهم للفنون عامة ، ويعرض ذوقا متخلفا ؟ وكيف يرضى عن معلم جاهل بمشكلات الذوق وأصوله ؟ إن الابتكار ( الذى يتدخل فى أشياء كثيرة مما يتعرض له الانسان ، أشياء قد تختلف عن طبيعة الفن ذاته ) اذا لم يدركه الانسان بالفهم الصحيح ،

فانه يعيش فى حياته كالآلة لا يستطيع أن يستمتع بالقيم العليا فى الحياة ، بل إنه يقترب من مستوى الحيوان أكثر ممـا يقترب من مستوى الانسان •

**موقف المعلم** : والمعلم أمامه أن يجابه المسئولية بفهم ووعى ، فأول شىء يجب عليه أن يعنى به ، أن يكون هو نفســه مبتكرا فى أى فرع من الفروع ، إن فاقد الشىء لا يستطيع أن يعطيه ، فممارسته الابتكار فى فرع من الفروع تمكنه من أن يشـــجع الناحية الابتكارية عند تلاميذه ، ويجعلها معيــارا لتقويمهم وتوجيههم ، بل يجعلها الأساس فى تنافسهم بعضهم مع بعض ، لعله يتمثل فى سلوكه بمـــا يشـاهده فى حياة العلماء والفنانين • فالتفــاحة التى سقطت من على الشجرة أمام نيوتن : كانت باستمرار تســقط ولكنها بالنســبة لعقلٍ متفتح عنيت شيئا آخر ، عنيت قانون الجاذبية ، وتوليف ملامس السطوح المختلفة (Collage) ، كان يعنى بالنســبة لبيكاسو ، وبراك ، وجوان جرى المذهب التكعيبى فى الفن ، وفلسفة جديدة عدلت فى الرؤية الفنية فى الحقبة الأولى من القرن العشرين • إن مـا قد يبدو بسيطا وتافها للعين غير العــارفة ، قد يبدو ذا معنى عميق لعين الخبير الواعية الدارسة ، وكمـا يقول هويتهد : « إن كل شىء

بديهى يحتاج لعقلية غير عادية لتعليله » (1) •

إن معلم الفن يحتاج أن يكون فنانا لكى يستطيع أن يربى تلاميذه تربية فنية ، فالفن هو مادته وعليه أن يتفهمها بالممارسة لكى يستطيع أن ينقل أسرارها الى تلاميذه • وليس من اليسير أن تحل المعلومات المستمدة من القراءة عن الفن ، محل الخبرة التى يستقيها المعلم من ممارسته للفن • وقد قال جينزبرا (T. Gainsborough) : إن نصيحة من فنان له تجربته لها معنى أعمق ألف مرة من قراءة مجلد سميك عن الفن • وما يقوله جينزبرا فى الحقيقة ، يشير الى أن تجربة الفنان ذات طابع متكامل ولا تعادل أى معلومات سطحية يسمعها الانسان عن الفن ، وبخاصة من نقاد أو كتّاب ليس لديهم الخبرة الكافية بالفن التى لا تكتسب إلا بالممارسة • فجانب كبير من معلومات مدرس الفن ووسائله فى إرشاد تلاميذه ، يستمده من تجاربه التى يقوم بها فى فنه • فكلما ازداد عمقا فى ممارسته ، كان هناك احتمال فى أن تزداد آراؤه حكمة وتصبح لها قيمة واقعية فى توجيهه لتلاميذه • وقد لاحظ المؤلف فى إعداده لكثير من مدرسي الفن ، أن المدرس الفنان هو الذى يستطيع أن

---

(1) A. N. Whitehead, Science and the Modern World. N. Y. : The Macmillan co., 1929, p. 5. He Says: «It requires a very unusual mind to undertake the abvious.»

يحصل على نتائج ممتـازة من تلاميذه ، بينمـا المدرس غير الفنان يقف مكتوفا أمام نتائج تلاميذه ولا يستطيع أن يدلى بآراء سليمة فى كيفية توجيه كل الوجهة الفنية الصحيحة . بل إنه كثيرا مـا يفسد إنتاجهم بذوقه المضلل ، ومستوى فهمه المنحرف ، وقلة خبرته بالعملية الفنية . ومن الغريب أن كثيرا من المعلمين يسيرون فى تفكيرهم مع الفكرة الشائعة ، وهى أن الفن لا يمكن تعليمه . يقول البعض منهم : « إن الفن يؤخذ ولا يعلم » (art is caught and not tought). ومعنى ذلك أن الفن يعتمد على استعداد خارجى لدى المتعلم ولا يمكن أن تنجح المدرسة فى تلقينه . والواقع أن هـذا رأى مبالغ فيه ، ولا يمثل إلا نوعاً من السلبية فى عملية التدريس ورعاية الصـغار . إننـا نشاهد فى نتائج الامتحانات أن التلاميذ الذين يتقدمون من مدارس كان يتعهدهم فيهـا مدرس متخصص فى الفن ، يحصلون على درجات أعلى من زملائهم الذين إما يتقدمون من مدارس لا يوجد فيهـا مدرسون متخصصون ، أو من المنازل ، حيث لا يوجد معلم إطلاقاً . ويحصل هؤلاء الطلبـة الذين تتلمذوا على مدرس متخصص ، على درجات عالية نتيجة لتفوق إنتاجهم ، حينمـا يقارن بانتاج زملائهم الذين لم تتح لهم نفس الظروف . معنى هـذا أن هؤلاء التلاميذ لابد وأن يكونوا قد تعلموا أشياء كثيرة حتى نمت قدراتهم على التعبير بلغـة

الفن • وقد لوحظ أنهم أيضـــا يستطيعون أن يضعوا ألوانا متوافقة بعضها بجوار بعض ، وأن يحسبوا العلاقات المعمارية بين كل العناصر المستخدمة فى التكوين بالنســبة لبعضها والبعض الآخر ، كمـــا أن لهم دراية فى السيطرة على الصفحة المعطاة لهم ، فهم لا يخشون الفراغ وانمـــا يستغلونه استغلالا فنيا مثيرا ينم عن تمرين سابق ، ودراية لابد وأن يكونوا قد اكتسبوها نتيجة لإرشادات شخص ناضج فاهم لموضوعه • فى حين أن التلاميذ الآخرين الذين لم تتح لهم فرصة التوجيه المتخصص فى الفن ، إنمـــا تبدو رسومهم قليلة المهـــارة ؛ ويخشون من استغلال الفراغ ، كما أن ألوانهم غشيمة وليس هناك إدراك لأى نوع من العلاقات التشكيلية • فكل نتائجهم تستند الى فهم ساذج لا وعى ولا خبرة فيه •

لا شك أن هناك محصولا فنيا يمكن أن يتعلمه الناشىء ؛ وهـــذا المحصول ينقله من مستوى الى آخر أعلى منه إذا ما تعلمه حقيقة ، ولكن المشكلة فى الواقع هى كما يقول جون ديوى (John Dewey) كيف يمكن تكييف هذا المحصول بحيث يتلاءم مع عقلية كل تلميذ من التلاميذ الذين نعلمهم ، وكيف يمكن فى نفس الوقت أن تتكيف عقول هؤلاء التلاميذ لهـــذا المحصـــول الذى نريدهم أن يكتسبوه ؟ فلا فائدة من المـــادة العلمية إذا لم تجد صدى عند المتعلمين ، ولا جدوى من المتعلمين إذا

شعروا بأن المادة التى تعلم لهم تافهة لا معنى لهـــا وليس لها قيمة عملية فى حياتهم أو خبرتهم (١) •

إذن فالمسألة كلها تعتمد على عملية التفاعل المستمرة بين المعلم وتلاميذه ، فهو يتكيف لهم وهم يتكيفون له ، ويشترك كل منهم فى الكشف عن القيم الابتكارية • ومعاييرهم فى النجاح فى هـــذا الكشف مشتركة ، فلا تضـــارب بين ما ينشده المعلم وما يبغيه المتعلم ، كلاهما ينمـــو ويعـــدل من تفكيره ، ومن سلوكه ، تبعـــا لما يتكشفه من قيم فنية لهـــا أصالتها ودوامها •

ولذلك فان الفن ، شأنه شأن العلم ، لابد أن يتعلم فيه التلميذ وسائل كثيرة تساعده على الابتكار ، وتمكنه من التعبير مستخدما خامات الفن المختلفة • فيجب أن يتعلم بعض أصول الصـــنعة المرتبطة بابتكاره ، ولابد أن يكتسب مهارات فى خلط الألوان ، وفى التكوين ، وفى الرسم من الطبيعة ، وفى الظلال والأضواء ومـــا الى ذلك • المهم أن يكون كل مـــا يتعلمه مكيفا تكييفا فرديا يتلاءم مع استعداد التلميذ ومستوى إدراكه وفهمه • أما القول بأن الفن لا يعلم ، فمن أى مصدر إذن سيعرف التلميذ هـــذه الأصول ؟ وكيف يترك هـــذا التلميذ ليخبط فى تجاربه معتقدا أن أى قيم عارضة قد ينتجها بطريق الصدفة ، هى أفضل بكثير من أى تعليم منظم ، هادف ، مثمر ؟ إن العفوائية

---

(١) جون ديوى . الخبرة والتربية . ترجمة م . البسيونى . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٥٤ ، ص ٤٧ .

والتلقائية غير الموجهة قد ينتجان أشياء ، ولكنهما لا يضمنا النمو المتواصل عند المتعلم • إننــا فى عصر علمى كل شىء فيه يخطط وأصبح مجــال الصدفة فيه ضئيلاً ، كمــا أخضع كل شىء تقريبا للنهج العلمى المضمون النتائج وإن كانت غير معروفة من قبــل •

إن مــا يقوله ألبرز فيمــا يتعلق بتدريس الفن ، يعتبر فى الواقع صحيحا إذ أنه أشــار فى كلامه الى أن هناك أشياء يمكن بيسر أن يتعلمها التلميذ فى الفن ؛ ولكن هناك أشياء أخرى عليه أن يشق طريقه بنفســه لفهمها وإدراك معناها ؛ وتكوين آراء ومهارات سليمة نحوهــا • حينما سئل ألبرز : « أتعتقد أنه من الممكن تدريس الفن ؟ » فأجاب : « إنى أعتقد ، بعد أن درّست مــا يقرب من نصف قرن ، أن الفن على هــذا النحو لا يمكن تدريســه ، ولكن هناك كثــير يمكن أن يخلق عمــله لفتح الأعــين والعقــول لتــدرك الأشــكال ذات المعنى • إن التدريس يمــكن أن يخــلق الجــو الذى يكشــف عن بصــيرة الانســان ويســتثير حوافزه » (١) ولا شــك أن مــا ذكره ألبرز يشــير الى مدى الصعوبة التى يجابهها معلم الفن إذا أراد حقيقة أن ينقل خبرة ابتكارية لتلاميذه أو يمكنهم منهــا • فالفن له أصوله كأى فرع من فروع المعرفة ، ولكن العبرة ليست فى هذه الأصول وإنمــا فى الكيفية التى تنقل بها

---

(1) Katharine Kuh, Op. cit., p. 16.

هــذا الأصول الى التلاميذ بحيث تصبح جزءا من كيانهم ، وتمكنهم ، كأداة فعالة — من التعبير عن أنفسهم تعبيرا ابتكاريا حيا . الذى يحدث فى غالبية الأحيان ، هو أن هــذه الأصول تلقن بصرف النظر عن استعدادات الأفراد ، ويظهر مساوىء هــذا التلقين مع الغالبية العظمى من التلاميذ حينمــا يشاهدون وهم يرددون المحفوظات التى تلقنوها من مدرسهم بدون أن يكون لهم شخصيات واعية فيهــا .

إن الصنعة بدون حساسية لا تنتج فنــا ، كما أن المهارات غير المرتبطة بالتعبير وبشخصية الفرد ، إن هى إلا أوهــام لا تحمل مدركات حقيقية ، إنهــا أشباح عن الخبرة . أما الخبرة الحقيقة فهى التى تتنفس مثل الكائن الحى ويمكن أن نتحسس زفيرهــا معكوساً فى الأعمال الفنية ، وبخاصة إذا أصابت هذه الأعمــال نجاحا .

لا شك أن المعلم يقابل التلميذ الجاد المجتهد ذا الاستعداد القوى ، كمــا يقابل التلميذ الغبى المغلق الذى لا طموح عنده . وبصرف النظر عن الأسباب التى أوجدت الفروق الفردية بين كلا النوعين ، فانهما يمثلان حقيقة واقعــة . ولذلك فان الطالب النابغ هو الذى يقــدر دائما أن يذلل الصــعاب ، ويهضم توجيهات مدرسه وإرشاداته ، ويخلق شخصيته الفنية المدفوعة بقوتهــا الفطرية . إن الفنانين الأصليين هم الذين تفوقوا على

أساتذتهم ، فبين ليوناردو وفيروكيو مسافة تبين تفوق ليوناردو على أستاذه حتى اضطره الى أن يطلق التصوير وينصرف الى النحت . كما أن هناك مسافة بين رافاييل وبين أستاذه بوريجينو ، وبين مايكل آنجلو وأستاذه جيرلاندايو . إننا سمعنا عن أن بيكاسو درس فى تلمذته فى مدرسة للفنون . قد لا يُعجبُ الانسان أن يجد الآن أن ما ينتجه بيكاسو أصبح يدَرَّسُ فى معاهد الفنون — ليس فى بلده فحسب ، وإنما فى مختلف أنحاء العالم .

ما نريد إيضاحه هو أن العبقرية الفنية قد تستفيد من الجو الذى تخلقه المدرسة ، ومن تشجيع الأستاذ الملهم الذى قد يجد فيها إمكانية ، ولكن تلك العبقرية تتفوق على كل القيود وتشق طريقها غير عابئة بالحوادث أو العقبات . أما التلاميذ المتوسطون الذين لا يعكسون استعداداً قوياً فى الفن ، فقد تفيدهم المدرسة فى تعليمهم كل ما يتعلق بالفنون التجارية ووسائلها المختلفة ، وقد يجدون نجاحاً فى الأسواق ولكن هناك شك عن مدى نمو عبقريتهم حتى يصبحوا فنانين أصيلين يشهد لهم بالبنان . ومع أننا نسلم بكل ذلك ؛ إلا أن لكلِّ حالة فرديتها وليس من اليسير استنتاج قواعد عامة لتعميمها فى المدارس لنضمن بها خلق المبتكرين ، وإن

هؤلاء ولا شك فوق كل قاعـدة ، فلهم نظمهم الفردية التى يخرجون بها الى العالم • يقول تولستوى (Leo Tolstoy) ( ١٨٢٨ — ١٩١٠ ) « إن المدارس يمكنها أن تدرس ما هو ضرورى لتنتج شيئا شبيهاً بالفن ولكن ليس الفن ذاته • إن تعويد الناس على شىء شبيه بالفن يعودهم ألا يفهموا الفن الحقيقى • وكما أنه من المستحيل على المدرسـة أن تدرب شخصاً لتخلق منه واعظاً دينيـا فكذلك هناك استحالة لتعليم أى شخص لكى يصبح فناناً • إن المدارس تحطم الفن من ناحيتين : أولهما أنها تخمد القـدرة على انتاج الفن الحقيقى عند أولئك الذين لسوء حظهم التحقوا بهذه المدارس وانتظموا فيهـا سبع أو ثمانى سنوات ، وثانيهما أنها تنتج كميات هائلة من الفـن الزائف تضـلل به ذوق الجماهير وتغـرق به العالم (١) » • فكلام تولستوى رغم أنه نشر سنة ١٨٩٨ ، أى منذ ما يقرب من ست وستين عاماً ، إلا أنه ما زال صحيحا الى يومنا هـذا • فمازالت مدارس الفنون غارقة فى تحفيظ طلابها قواعد شكلية كثيرة ، وتهمل إهمالا كبيرا البحث عن الأصـالة الفردية عند كل طالب • كما أنه مما يعيب طريقة التدريس أن الاهتمام ينصب على المـادة أكثر من الطريقة ، وأن غالبية المشتغلين بالتدريس فى كليات الفنون ومعاهدها

---

(١) Leo Tolstoy, What is Art and Essays on Art. New York; A Hespe rides Book, 1962, p. 201.

لم ينالوا قسطاً من التأهيل التربوى يمكنهم من الاهتمام بالأفراد كأفراد لهم مميزاتهم وخصائصهم • وقد سمعنا كثيرا عن جوانب التعصب التى تلازم إعداد الطالب فى كليات الفن ، فقد يرى الطالب أكثر من أستاذ فى الفرع الواحد ، ولما كان كل أستاذ يتعصب لأسلوبه فى التعبير ولطرازه الخاص ، فانه بالتالى يملى تعصبه على تلاميذه حتى إنهم لا يستطيعون أن يحيدوا عن هذا التعصب ، وإلا حصلوا على أدنى الدرجات • وحينما يخرج هذا الأستاذ ويأتى زميله ، فانه يطالب الطلاب بالمثل ولذلك يقع الطالب فى حيرة بين كل أستاذ والآخر ، ونظراً لحرصه على النجاح بأى شكل كان ، فانه يتشكل مع كل أستاذ مضحياً بفرديته وأصالته •

إن عملية التدريس فن مثل الفن نفسه ، وحينما يعجز المعلم عن أن يحس بجوانبها الابتكارية ، فانه بذلك يخرج جيلا مطموس القدرات غير قادر على التطور أو الابتكار • وقد درست فى مؤتمرات كثيرة آخرها سيراكيوز الدولى فى التربية الفنية المنعقد بجامعة سيراكيوز فى أغسطس ١٩٦٣ (١) —

---

(١) انظر للمؤلف : تقرير عن ثلاث مؤتمرات دولية فى التربية الفنية عقدت بكندا وأمريكا صيف ١٩٦٣ ، أو « الفنان كمعلم » **صحيفة التربية** ، مارس ١٩٦٤ ص ٨٨ . أو « الاتجاهات الجديدة فى التربية الفنية » ، **المؤتمر السنوى لمفتشى التربية الفنية** ، فبراير ١٩٦٤ ص ٧٧ •

مشكلة الفنان كمعــلم ، وقد اتضح فى هــذا المؤتمر المشكلات المترتبة على وجود فنان غير مربٍ فى هيئة التدريس ، وقــد رأى المؤتمرون أن الأضرار المترتبة فى عملية التدريس من وجود الفنان غير المربى لا تقل خطراً عن وجود المربى غير الفنان ، ولذلك أصبح من الضرورى توافر الناحيتين أى أن يكون المدرس مربياً ، كما يجب أن يكون فناناً فى نفس الوقت • والحديث عن الفنان المربى قــد يدفعنا الى التأمل قليلا فى المعنى المرتبط بفكرة التربية ذاتها ، فليس المقصــود فى الحقيقة أن يحفظ الفنان بعض مبادىء التربية بقــدر ما يؤمن ويحس فى داخلية ذاته بأهمية هــذه المبادىء ، ليس هذا فحسب ، وإنما يجب أن يكون إنسانا متفتح الجوانب تتوفر فيه السماحة التى تتطلبها مهنتــه من تقبل الأشخاص الآخرين بإمكانياتهم واتجاهاتهم المختلفة •

**استمرار الطالب فى الانتاج :** وهناك مشكلة أخرى تتعلق بطــالب الفن ذاته ، وهى أنه يجب أن يســتمر فى انتاجه ، فالاستمرار صفة ضرورية لنمو العملية الابتكارية ، كمــا أن الاستمرار هو الذى يكون الميل الدائم لدى المتعلم الذى يحفزه على زيادة الانتاج والخوض فيه ، وتكوين الميــل عند المتعلم من العمليات المعقــدة التى لا يسهل وضــع قواعد لها ، ولكن يمكن القول على وجه العموم بأن تكوين الميــل يتطلب مكتبة

تساعد على الاطـلاع ، وتوسع من أفق الطالب ، وتعينه على حـل مشكلاته الفنية ، كما تتطلب خدمات وأدوات تســاعد الطالب وتيسر له عملية الانتاج ، ثم هنــاك حاجة الى عرض انتاج الطالب ليجد الاعتراف اللازم بجهـده وفنه ، فلا يساعد على النجاح مثل النجاح ذاته ، فاذا ما شعر الطالب بنجاحه فى ابتكاره فان ذلك ليدعوه الى محاولة النجاح مرة أخرى • وحينما ينتقل الطالب من نجاح الى آخر فان ذلك يمكنه من الاستمرار فى انتاجه ، ويترتب على هــذا كله النمو فى الاتجاه الابتكارى وتكوين شخصيته كفنان متميز •

ولكن المشاهد فى كثير من الأحيان أن الطلبة الذين يلاحظ امتيازهم فى الابتكار فى التعليم العام ، وقــد يحصلون على جوائز محلية أو دولية تبين أهمية ما ينتجونه ، نلاحظ أن هؤلاء الطــلاب لا يستمرون فى انتاجهم لظروف كثيرة قــد تكون خارجة عن إرادتهم • فالحياة الاقتصادية ، والتقويم الاجتماعى للوظائف ، ونظرة المجتمع للفنان ، كل هذه أمور معوقة للاستمرار فى الانتاج الفنى ، وهــذا التعويق يشــل عملية الاستمرار عند هؤلاء الطــلاب • ومع هــذه القيود المميتة التى توجه بعض الطلبة فى مستقبلهم ، نحو اتجاهات أخرى غير التى تبرزها استعداداتهم ، فإن الميل الفنى الأصيل يحاول دائما أن يشق طريقه فى هــذه الظروف المعقــدة •

ولا عجب أن نرى فناناً مثل محمود سعيد الذى حاز على جائزة الدولة ، كانت له مهنتان : إحدهما رسمية وهى وظيفة كقاض أو مستشار ، والوظيفة الأخرى غير رسـمية وهى وظيفته كمصـور • وهوايته فى التصوير ارتقت الى مستوى التخصص والتعمق حتى كادت تغطى على وظيفته الرسـمية التى يحصل منها على مرتبه الثابت • وقد رأينا فى فن التمثيل أيضـا شخصيات جـديدة لم تتخرج من معهد للتمثيل وإنما دفعها الاستعداد الطبيعى الى أن تشق طريقها فى اتجاه الفن الذى برزت فيه ، فمثلا كان عادل خيرى محامياً تخرج من كلية الحقوق ولمع كممثل ، وهناك طائفة من الكوميديين ناجحين أمثال أبو لمعـة وبيجـو ، لم يعدوا فى معهد للتمثيل وإنما كانوا ذوى تخصصات مختلفة منذ البداية ، وبعضهم ما زال يزاولها حتى الآن • ومن الموسيقيين أيضا نجد يوسف شوقى الذى يعمل أستاذاً مساعداً فى كلية العـلوم ومتخصصاً فى الحفريات ونظرية التطور وهو خبير فى الموسيقى وله ألحانه ومؤلفاته • فالاستعداد الفنى يشـق طريقه محطماً العقبات ، ولكن ليس هـذا فى كل الأحوال فالحالات التى نشـاهدها لا تمثل إلا عدداً ضئيلا من تلك التى تغلبت على الصعوبات ، ولكن الظروف البيئية كثيرا ما تطمس ذوى الاستعداد ويحرم المجتمع من كفاياته وبخاصـة فى الأحوال التى تنتشر فيها المثل البرجوازية الطبقية التى تجعل من الفنون مهناً محتقرة

بالنسبة لبعض المهن الأخرى ، أو بالنسبة للمثل الخلقية التى يستنها الاقطاعيون وأصحاب رؤوس الأموال الذين كانوا يسمون عاطلين بالوراثة • ومع ذلك شاهدنا غرائب ، فمثلا : ابنة هارى ترومان رئيس الولايات المتحدة السابق كانت تعزف الموسيقى وتزاولها فى الحفلات ، وابنة تشرشل السياسى العجوز عملت ممثلة ، وفى حالات أخرى أدت الشهرة الفنية إما الى ثروات طائلة أو الى مراكز بارزة مثل جريس كيلى التى كانت ممثلة وأصبحت أميرة موناكو وفكرت أن تعود ثانية الى التمثيل •

حينما يُنظر الى الفن مثلما ينظر الى العلم ، وحينما تقومه الدولة التقويم الذى يعطيه قدره ليؤمّن الفنانين فى حياتهم ، لا شك أن المواهب ستجد مجالا أوسع للظهور ، والاستمرار ، والتطور ، وحينئذ تنعدم الحالات المفجعة التى نستمع اليها بين حين وآخر من أن ممثلا مشهوراً قد توفى وجمعت له الصدقات لدفنه ، أو اعتلاه المرض فى شيخوخته ولم يجد سنداً ينقذه من آلامه •

**أثر التقاليد** : والتقاليد لها دور كبير فى تنمية العملية الابتكارية • ويقصد بالتقاليد كل ما يتاح للمتعلم فى بيئته من عوامل مشجعة على النمو الابتكارى • فقد يولد الطفل

فى بيئة غنية مليئة بالمتاحف ، والمعارض والمكتبات ، فيجد فى هذه المجالات فرصاً للتفاعل وتنمية مواهبه الابتكارية • والطفل حينما يشاهد أثراً فنيا لا ينمحى تأثيرة بسهولة ، وكلما ازدادت تلك الآثار فى بيئة الطفل تحولت الى حوافز دافعة فى النمو الابتكارى • وتختلف التقاليد من بلد الى آخر وهى تمثل ما أنتجه الجنس البشرى من فنون عبر العصور • وكثير من هذه المنتجات ما زال يحمل انفعالات الفنانين الذين أنتجوه ، والتراث الفنى لغة تحمل معان وتنتقل هذه المعانى الى المتفرج حينما يفتح نفسه لاستقبالها وفهمها • وهناك أيضا الفن الشعبى الذى يجده الطفل فى بيئته الاجتماعية معروضا فى الحوانيت ، وفى المحال التجارية ، وفى المصانع الصغيرة مثل : عرائس المولد ، والأكلمة ، والخزف بأنواعه ، والسلال والمراجين ، وغير ذلك ، كما أن هناك عديدا من السلع يشاهدها الطفل فى بيئته المنزلية ، فيرى الصور على الجدران ، ويرى الأثاث والسجاد والمفارش والصناديق المزخرفة ، وغير ذلك من السلع التى تؤثر على الذوق • كل هذه الأشياء تلعب دورها فى تنمية ذوق الأفراد ، وفى تنمية الحوافز الدافعة لنضجهم الابتكارى •

والتقاليد فى الحقيقة نوعان : تقاليد ترتبط بالسلع المتوافرة فى الأسواق ، وفى المتاحف ، سواء كانت تنتمى الى الحاضر أو الماضى ، والنوع الثانى يتضمن العادات المرتبطة

بهذه السلع . والعادات إما إيجابية أو سلبية : فالايجابية هى التى تعين على تكوين الميل الأصلى لدى المتعلم ؛ وقد يأتى ذلك عن طريق ملاحظة المحيطين بالشخص فى معاملتهم واحترامهم للانتاج الفنى ، فحينما ينشأ الطفل ويجد فى أسرته احتراما للقطع الفنية وتقديرا لها ؛ يتشرب بطريقة تلقائية هذا الحب والاحترام ، أما اذا وجد إهمالا وعدم عناية واحتقار ، فسيتشرب هذه السلبية .

وهناك أمثلة متعددة فى البيئة تبين مدى احترام المجتمع لفنونه وتقديسه لها ، فالمجلات التى تظهر مثلا قد تخرج باباً مصورا عن الفنون وتجعل هذا الباب متنوعاً معيناً على الثقافة . فالقارىء لا يهتم فقط بالأخبار والمشاغل اليومية ؛ ولكنه يهتم أيضا بتذوق الانتاج الفنى وفهم مشكلاته . وقد لعبت الصحف فى الجمهورية العربية المتحدة دوراً كبيرا فى خلق روح رياضية لدى الجمهور ، وذلك بتخصيص صفحة فى الجريدة اليومية تحدث الناس عن اللاعبين وعن المباريات المختلفة ومستوياتها من الحذق ، كما خصصت الاذاعة والتليفزيون برامج لذلك فى إذاعتها للمباريات . أما مجال الفنون التشكيلية وما يرتبط به من ابتكارات تؤثر فى الرؤية البصرية ، فانه ما زال محدوداً ولا يعنى به إلا عدد ضئيل من الجهات الرسمية ، كما أن المتاحف الميسرة ، وإن كانت

تزخر بالانتاج ، إلا أنه ليس هناك برامج تربوية تعــلم الناس كيف ينظرون الى تلك الأشياء ويفهمونها ، ولذلك فان هــذه المتاحف كالمخازن لا تؤدى دورها فى نشر الثقافة الفنية وتنمية الأصــول الابتكارية لدى الجمهور ، كما أن البــلاد المتمدينة متخصصة فى كل نوع من أنواع الفنون وهــذه بدورها تؤدى وظيفة حية فى نشر الثقافة الفنية ، أما عندنا فلا توجد مجــلة واحــدة فى هــذا الصدد ، وقــد حاول البعض مشكورين بإيجاد مجــلة من هــذا النوع ، إلا أن هذه المجلة قد اختفت بعد سنوات قليلة لظروف مادية مجحفة .

ولا شــك أن النمو الابتكارى والتذوق لا يمكن أن يتركا عفواً فى مجتمع يريد أن ينهض ، فالتمدين نفســه متوقف فى العصر الحاضر على نمو الابتكار ؛ وهــذا لا يتأتى إلا بتخطيط واع موجه يشتمل على برامج محددة يمكن أن تؤديها المتاحف ، والمعارض ، ومعاهد التعليم ، والصــحافة ، والمطبوعات ، ودور السينما ، والاذاعة والتليفزيون ، والأندية الاجتماعية ، والنقابات ، والمصانع ، وكل مجال يجتمع فيه الناس .

**تشجيع الدولة :** وقــد أخــذت الدول فى العصر الحاضر تهتم بالمبتكرين قــدر اهتمامها بالمخترعين . وفى الجمهــورية العربية المتحدة لا شــك أن هناك اهتماما واضــحا فى هــذه

الناحية ، فتمنح الدولة جوائز فى عيد العلم ، كما أنشأت المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، كذلك توجد إدارات لتيسير إقامة المعارض وتبادلها بيننا وبين الدول الأجنبية ، كما أن هناك البعوث والمنح التى تيسر السفر والدراسة فى الخارج ، وكذلك منح التفرغ التى تعطى الفرصة للفنانين لمزاولة انتاجهم والنهوض به • وقد أقامت الدولة متحف مختار دليلا على الاهتمام بابنائها من المبتكرين • ورغم كل هذه الجهود المشكورة ، فان جهودا أخرى يجب أن تبذل لتدعيم الحركة الفنية ، فمثلا لا توجد صالات للعرض ، ويتكلف أى فنان ناشىء أموالا كثيرة لكى يعرض عمله على الجمهور ، كما أن الإعانات التى تعطى للجمعيات ضئيلة ولا تساعد مساعدة كافية على إيجاد البرامج الكفيلة بنشر الثقافة الفنية على مستوى شعبى واسع ، كما أن لجان التحكيم التى تشجع الفنانين فى اقتناء أعمالهم كثيرا ما تتعصب لنفر دون الآخر ، وهى بالتالى تخرج عن وظيفتها الأصلية فى تشجيع الحركة الفنية الى غرس ألوان من الحقد بين الفنانين بعضهم وبعض • والواجب أن تمثل لجان المقتنيات والتفرغ والتحكيم فى المجالات المختلفة عقولا متنوعة لكى يتم التشجيع على أسس أكثر تحررا ، ثم يجب مطالبة المؤسسات الكبرى ، والمتاحف ، والفنادق ، بإنشاء قاعات للعرض ، ودفع الصحف لتخصيص

صفحات للتنويه بالأعمال الفنية ونقدها • فبذلك تنشط الحركة الفنية وتزداد الدولة رعاية للفنون •

**توصيات عامة :** ومما سبق نستطيع أن نستنتج ونزكى بعض التوصيات العامة التى يمكن على أساسها أن نشجع العملية الابتكارية وننهض بها •

١ — إن العملية الابتكارية تمثل القدرة الخلاقة عند الانسان ، وتختلف بداية هذه العملية عن نهايتها ، كما أن نتيجتها لا يستطاع التكهن بها قبل الخوض فيها •

٢ — إن العملية الابتكارية ليست قاصرة على الفن وحده ، وإنما تمثل فى حقيقتها اتجاهاً يدخل فى طبيعة الأشياء مهما اختلفت أنواعها ، كما تدخل فى السلوك الانسانى بشتى مظاهره •

٣ — إن العملية الابتكارية تحتاج الى حرية فى الفهم ، ووسائل ميسرة للبحث ، وشخصية دائبة على الوصول الى النتيجة المبتكرة •

٤ — إن العملية الابتكارية فردية تعكس كل مقومات الشخص الذى يمر فيها ، وتحمل طرازه ونمطه المميز •

٥ ـــ يدخل فى العملية الابتكارية جانبا الفكر والإحساس ويلعبان دورهما فى دفعها الى الأمام حتى تتم فى شكل متكامل ، كما تتضمن العملية الابتكارية المهارات ، والمعلومات ، والعادات التى تتناسب مع تمامها •

٦ ـــ إن العملية الابتكارية تمر فى مراحل متعددة منها التحضـــير ، والبحث ، والحضـــانة ، وبعد ذلك تنبثق لحظـــة الإلهام التى تولد الفكرة الجديدة التى يصوغها الفنان ، وهذه المراحل تأخـــذ شكلا متميزاً فى كل حالة •

٧ ـــ لا يجب فى العملية الابتكارية أن تؤخـــذ التقاليد الفنية كغاية ، بل يجب أن تكون وسيلة يستعين بها المبتكر على الوصـــول الى ابتكاراته ، فهضـــم الخبرات القديمة ضرورة لكشف الخبرات الجـــديدة والنمو بها •

٨ ـــ إن المحاكاة ضـــد العملية الابتكارية فهى تبدأ بنهاية معروفة وتنتهى عندها • بينما العملية الابتكارية ، وإن بدأت أحيانا بجوانب معروفة وتنتهى عندها • بينما العملية الابتكارية ؛ وإن بدأت أحيانا بجوانب معروفة ، إلا أنها تتطور وتتصـــل الى كشف شىء مجهول وغير معروف من قبل •

٩ ـــ الجـــدة التى تتضمنها العملية الابتكارية تختلف عن

المودة التى تستتند الى مزاج عارض ذى تاريخ ضـئيل ، بينما الجـدة فى الابتكار تستتند الى قيم دائمـة وهضـم لتاريخ أطـول •

١٠ — إن العملية الابتكارية تحمـن فى طياتهـا جوانب التطور ، فما تتكشفه من علاقات جـديدة إنما يكون له صداه فى النهاية فى تغيير مظهر البيئة وتحسين حالتها •

١١ — حينما ينجح الفنانون فى ابتكارتهم الشخصية ، فانهم يصـلون فى النهاية الى كشف لغـة يسهل تداولها عالمياً وتصبح رصيـداً هاماً من تراث الانسانية •

١٢ — أن تقويم العملية الابتكارية يحتاج الى عقلية مبتكرة لتذوق انتاجهـا الابتكارى ، ولا يمـكن الحـكم على نتائج العملية الابتكارية أن نضـاهيه فى النهاية بأى انتـاج سابق ، فالنتيجة المبتكرة لا تشبه أى نتيجة سابقة •

١٣ — لابد فى الحـكم على الأعمال المبتكرة أن يتوافر فى لجـان التحـكيم العقليات السمحة المحررة ، الواسـعة الاطلاع ، القادرة على تمييز العمل المبتكر من غيره •

١٤ — أن التدرب على ممارسة العملية الابتكارية فى ناحية

مـا قد ينتقل الى نواح أخرى لو أن المدرب أدرك الصـلة بين كل ناحية والأخرى ، وأحس بقيمة العملية الابتكارية فى ناحية الانتاج الذى يعالجه •

١٥ — أن شخصية الانسان لا يمكن أن تتكامل وتصل الى نوع من الرقى إلا اذا كانت العملية الابتكارية جـزءاً من مقوماتها ، كما أن هـذا التكامل يتوقف فى شـكله على أثر العملية الابتكارية التى يزاولها الفرد على سلوكه الابتكارى •

١٦ — ولو أن هناك اعتراف بأهمية استعداد الفرد لمزاولة العملية الابتكارية ، إلا أن نمو هـذا الاستعداد وبروزه يتوقف على عمليات تعليمية كثيرة يجب أن تتاح فى كل من : المنزل ، والمدرسة ، والمجتمع •

١٧ — أن الابتكار لا يمكن أن ينمـو ويزدهر بدون أن تعنى الدولة والمؤسسات به فى شتى المرافق • ولكى يتم ذلك لابد أن توضـع برامج مدروسة تسـاعد على تشجيع هذه الجـوانب •

١٨ — تشجيع الابتكار قـد يساعد على إيجاد المبتكرين حتى ولو كانت نواحى النشـاط التى يكسبون منها رزقهم غير تلك التى يبتكرون فيهـا •

# الفصل السادس

## الابداع والتراث

### مقـــدمة :

تمثل الصلة بين الابداع والتراث قضية من قضايا الفكر المعاصر • فهناك نفر من المفكرين يعتقدون أنه بدون هضم المأثور من التراث لا يمكن تحقيق مستوى رفيع من الابداع ، بينما هناك آخرون يؤمنون بأن التراث عامل مقيد ، والالتزام به قد يحول الشخص المبدع الى مقلد ، ناهيك عن فقدانه لشخصيته كفنان مبدع • والقضية على هذا النحو تحتاج الى تأمل حيث من المحتمل أن يكون لكل رأى سنده ومنهجه ، ونقط الدفاع التى تبرره •

### تعريفـات :

وقبل تحليل هذه القضية لابد من تحديد لكلا المصطلحين : « الابداع » و « التراث » حتى يكون اطار التحليل واضحا • فالابداع يطلق عادة على كشف صيغة جديدة لم يكن لها وجود من قبل ، أو اعادة صياغة شكل قديم بأسلوب

جـديد ، والابداع تكييف للماضى وتوظيفه لمجابهة الحاضر ، وهو اطراد الماضى نحو حاضر ومستقبل يفضـلانه • أمـا « التراث » فيشير الى ما سبق أن انتجه الانسان من فـن تشـكيلى بفروعه المختلفة عبر العصـور ، هو حصيلة ما أنتجه الانسان منذ أن استطاع أن يخطط فى الكهف حتى وقتنـا هذا ، أو هو ما تم انجازه من انتاج مصـور أو ملموس يحمـل تعبير الأجيال السابقة ، ويحـدد نوع مساهمة كل جيـل ، ومستواه • ومن الطبيعى أن يكون « التراث » متعلقا بالماضى ومجرد أن ينتهى الفنان المعاصر من انتاج عمل فنى حـديث يصـبح هـذا العمل بعد انجازه جزءا من التراث التشكيلى •

وليس كل انتاج أنجز فى الماضى على مستوى واحـد من الجـودة ، والاتقان ، وتحقيق عامل الابداع ، فالبعض منه قـد يصـل الى الذروة ، فى حين أن بعضـه الآخر قد لا يخرج عن كونه ذى منهج روتينى ، ويستقر فى القاع • ولذلك عند تناول التراث بالمناقشة لابد من تمييز المأثور من العـادى ، والنادر من المتكرر ، ورفيع المستوى من النوع الذى لا يمثل أكثر من محاولات أوليـة •

والتراث جزء لا يتجزأ من الانسان المعاصر ، فهو يحمل فى بنائه الذاتى سمات هـذا التراث : فى عاداته ، وسـلوكه ،

وفى تعامله مع الآخرين ، وفى ملبســه ، وهندامه ، وغذائه ، وتعليمه المدرسى ، وفى لهجته ، ومذاقه ، وفى اخلاقياته ، وفيما يعتبره خـيرا أو شرا ، جميلا أو قبيحا • والانســان الفرد وحــدة متكررة من شعب معين • ولذلك نجــده يشارك الشعب الذى ينتمى اليه كثيرا من الأمور التى تساعده أن يكون عضوا منتميا الى هــذا الشــعب ، والى الأنسانية التى تحوى مختلف الشــــعوب •

**الفــرد النمطــى :**

هناك فارق بين أن يكون الفرد وحــدة نمطية متكررة فى مجتمع جامد ، وبين أن يكون انسانا مبدعــا مبتكرا ، قائدا وليس تابعا • فالمبتكر يعتبر شخصا فوق العادى لأنه ببصيرته يتمكن من ايجاد حــلول مبتكرة لمشــكلات عصره ، تختلف عن النمطية المتداولة ، حــلولا جديدة تحمل احساسا ، وبصيرة ، لكن آماله بهــذه الحــلول ، هل باهماله للتراث ، أم بهضمه له واعادة توظيفه بصــيغة تتفق مع الظروف المعاصرة ؟ انه لو اقتصر فى تجربته على تكرار الماضى ، لمــا كان مبتــكرا ، والماضى الذى يكون بالنســبة للكثيرين مجرد محفوظات ، ليس ماض حى • الماضى الحى يجــد توظيفا جــديداً يتلاءم مــع

الظروف الجـديدة المتغيرة • أى أن الماضى الحى قوة لمواجهة الحاضر المتغـير •

## الشـعوب الجامدة :

وهناك عوائق لهضـم الماضى ، وتوظيفه ، وتجـديده ، أهمها تكرار الماضى على أنه نهاية فى حـد ذاته ، معنى ذلك أن تكرار الماضى سيولد شـعبا جامدا يقاوم التطور • ويصف زكى نجيب محمود العالم والمتعلم فى الشعوب الجامدة فيقول : « ان الشـعوب التى جمدت عروقها هى أن العالم فيها أو المتعلم لا يراد له ولا يراد منه الا أن يكون جسـدا قوامه كله بالحروف الأبجـدية وزعت على محفوظات من أقـوال وجمل وكلمات ، وأما دنيا العمل والبناء والانشاء والانتاج فهـذه يتولاها من لم يسـعدهم الخط بحفظ التراث ، فيكون لهم هو الثقافة وهو المرتزق فى وقت واحـد » (١) ويستطرد الكاتب فيصـف الحياة الراهنة فيقول : انها « حياة يراد لها أن تلقى بزمامها الى من لا يملكون الا حافظة وما تخزنه من أقـوال محفوظة » (٢) • وهـذا يعنى أن الحياة فى عمومها قولا أو أداء حينما تركن الى المحفوظ فانها تقاوم الابداع ، وتحد من التطـور ، وتضطر الانسان أن يعيش على ابتكارات غيره ممن سبقوه ، فى ميدان التقـدم •

**التقليد كمدخل لنقل التراث :**

والتكرار يتحقق فى الفن التشكيلى بالتقليد الحرفى لنموذج من التراث ، وتكراره ، كما هو ، دون ادخال اضافة ، والتقليد على هذا النحو يسمى بالتقليد المباشر ، أى يتقيد فيه الناقل بالأصل المنقول ، على أساس ألا يدخل شخصيته فى هذا النقل • الاعتقاد السائد هنا أن هذا التراث الذى أثبت نجاحه فى الماضى ، ولذلك فان نجاحه كى يستمر كما هو • وهناك مدخل للتقليد يختلف عن النقل المباشر ، يتضمن النقل من صورة متذكرة عن الماضى • أى أن الأصل لا يكون بالضرورة أمام الناقل ، وانما يستدعيه بذاكرته البصرية ، فالناقل يقوم باستدعاء صور بطريق غير مباشر بشىء مألوف ، أى يقوم بعملية تذكر المرئيات من خلالها يوجد بين انتاجه وبين ما يتذكره ، فيأتى حينئذ بصورة للماضى أقل دقة من الصورة المنقولة مباشرة ، وعملية الضعف هى فى أن الناقل يغرق فى الاهتمام بالصدى التصورى لنماذج من التراث السابق • وأحيانا يتولى المعلم عملية تصور الماضى نيابة عن تلاميذه ، ويطالبهم بتقليده حسب ما يشرحه من مخيلته ، وهذا أيضا عبارة نسخ لواقع متداول بخبرة غير مباشرة • والثلاث مستويات المذكورة قوامها النقل

والمحاكاة : الأولى نموذج مباشر ، والثانية من تصور شخصى للنموذج ، والثالثة من تصور الآخرين لهـذا النموذج • وفى كل حالة يتم الاستدعاء دون أن تكون لشخصية الفنان دور فى اعادة الصياغة ، أو القيام باضافة •

ولو كان الناقل دقيقا ، فانه يحافظ على مظهر التراث ، أما لو كان غير دقيق فانه ينزل بمستواه الى أشكال ركيكة ، ويظهر هـذا عادة عند الحرفيين الذين يطبقون أساليب الفن الاسلامى ، فى المساجد ، وبعض المؤسسات الاسلامية • فعلى قـدر مهارة الناقل يستمر فى المحافظة على التراث • لكن هناك محاولات فى خان الخليلى فى مصر على سبيل المثال ، تبين أن المحاكاة التى تحتاج لصبر وروية ، اذا لم يمنحها الناقل هاتين الصفتين ، تخرج نتائجه مفككة ، غير متكاملة ، هى فى مظهرها اسلامية ، لكن فى جوهرها ركيكة ، ولذلك فهى تنحـدر بأصول الفن الاسلامى الى شكلياته •

**تعـدد المداخل :**

لكن مع توافر هـذا وذاك أوجد لنا الفن الحديث مداخل لتناول التراث مرتبطة بنزعات فردية ، فجاء الابداع مستلهما من التراث ، ومرتكزا عليه ، ولم يعـد ثمـة تراث واحد منبعا

للالهام لدى الفنانين ، بل أنواع مختلفة من التراث ألهمت العديد منهم ، ولذلك كان ابداعهم اعادة ترجمة للتراث بعقلية حديثة . فالفن الزنجى ( النجرو ) أثر على كل من بابلو بيكاسو ( ١٨٨١ — ١٩٧٣ ) وجورج براك ( ١٨٨٢ — ١٩٦٣ ) ونبعت من وحيه المدرسة التكعيبية ، ومن خلال الفن النجرو ومن ايكونات الفيوم ظهرت تعبيرات اميدو موديليانى ( ١٨٨٤ — ١٩٢٠ ) محملة بتجربة فريدة مغايرة لكل المصادر التى اعتمد عليها فيما قبل . وحينما امتلأت صور جورج رووه ( ١٨٧١ — ١٩٥٨ ) بالحدود السوداء ، كان ذلك انعكاسا مهضوما لتأثره بتراث الزجاج المعشق بالرصاص الذى يزين كاتدرائيات القرون الوسطى ، وحينما ظهرت تبادلات الشكل والأرضية التى انتجها موريتس كورنيليس أشر ( ١٨٩٨ — ١٩٧٢ ) كان ذلك انعكاسا لمداخل من الفن الاسلامى أخرجها بأسلوب حديث . وكان هنرى ماتيس ( ١٨٦٩ — ١٩٥٤ ) شديد الاعجاب بالرسوم الفارسية ، والسجاد الشرقى ، وانعكست الألوان الزاهية لهذا التراث فى أعماله . ومازلنا نشاهد فى الأعمال الفنية المبتكرة لكل من واسيلى كاندنسكى ( ١٨٦٦ — ١٩٤٤ ) وراءول دومى ( ١٨٧١ — ١٩٤٧ ) وأوسكار لوكوشكا

( ١٨٨٦ — ١٩٨٠ ) تأثيرات مستمدة من تقنية فنسنت فان جوخ ( ١٨٥٣ — ١٨٩٠ ) ومازالت هــذه التقنية ملاحظة حتى أوجد كل منهم لنفسه طريقا مميزا ، فاختفت التأثيرات ، أو هضمت فى سـياق المدخل الجـديد للابداع الذى انتهجه كل منهم •

وفى عصر النهضـة الايطالى كان التتلمذ واضـحا ، كل فنان ناشىء يبدأ من أستاذ يعاونه فى البداية ، ويستلهم فيه الأصول ، ويظل تابعا له حتى يستيقظ تفكيره الذاتى ، ويشق طريقه ، فحينئذ نشاهده وله ذاتيته المميزة • حـدث هذا بين ليوناردو دافنشى ( ١٤٥٢ — ١٥١٩ ) وأستاذه اندريا دلافيروكيو ( ١٤٣٥ — ١٤٨٨ ) وبين رافاييل سانتى ( ١٤٨٣ — ١٥٢٠ ) وأستاذه بيروجينو ( ١٤٤٥ — ١٥٢٣ ) وبين ميكلا نجلوبيكوتا روتى ( ١٤٧٥ — ١٥٦٤ ) وأسـتاذه اومينكوغـير لاندايو ( ١٤٤٩ — ١٤٩٤ ) ، وبين الأصـل فى كل حالة والابداع الجديد مسافة كبيرة ، هى الاضـافة التى جاء بها الفنان ، فغير منهج التراث ، أو أضفى عليه حسا مغايرا للمألوف والمتداول •

وهناك نوع جماعى من التراث يتمثل فى انتاج حضارة أسرها ، حيث يتبلور اتجاه العصر فى صـور مميزة ، وأحيانا يصـعب التفرقة على انتاج الفرد الواحد فى مثل هذا التراث ، ومن بين الأمثلة على ذلك التراث المصرى القديم : وجينيا

كان ينقل التراث من السلف الى الخلف ، كان يستعان فى ذلك بشبكة من المربعات ، ليتم النقل الذى يصححه الأستاذ بعد تمامه ليحكم مسايرته للتقاليد • ويلوح أساس مشابه فى تعلم الخط العربى : النسخ ، والرقعة ، والثلث ، والفارسى ، والديوانى ، والكوفى ، فكل من هذه الخطوط له قاعدته الجماعية ، ولا يمكن للناشىء أن يبدع فى هذا الخط دون أن يستوعب القاعدة فى كل حالة ، بالتكرار وتقليد الأمشق ، وما أن ينته من هضم القاعدة حتى تبدو سمات مشتركة ذاتية للخطاط المبدع ، تظهر شخصيته من خلالها ، ويمكن بالتركيز التعرف على نمط خطه رغم الالتزام بالقاعدة العامة • ان الخطاط يشبه عازف الكمان الذى يسيطر على أوتاره ، ويلعب بعلاقات نغمية تعكس شخصيته ، فأشكال الخطوط مع الخطاط المتمكن تبدو منطلقة فيها آثار القلم البسط وهو متحرك فينبسط أو يضيق ، يكون ثقيلا أو خفيفا ، سميكا أو رفيعا ، متداخلا أو منفرجا حسب ما يمكن التصميم •

والفنون القديمة بعامة تعتمد على جماعية التعبير ، منها الفن المصرى ، والأشورى ، والاسلامى • ومعنى جماعية التعبير أن الفنان الناشىء يلتزم بالأسلوب الذى أتبعه السلف ، وأصبح منهجا للجماعة ، فالفن الهندسى الاسلامى يعتمد على الرياضيات ، حيث ترسم الأشكال الهندسية المختلفة :

المثلث ، والمربع ، والمخمس ، والمســدس ، حتى أعقد الأشكال ذات الأضــلاع الكثيرة • ولابد لرسم أى شــكلا هندسى من استيعاب القاعدة ، والأعقــد من ذلك عند وضــع الشكل فى ترامى مع أشكال أخرى ، لاحــداث علاقة متعمدة بين الشكل وأرضــيته ، متشابهة ، أو متباينة ، فعملية التكرار تولد ايقاعا مستمرا ، مطردا ، الى اليمين والى اليسار ، الى أعلى والى أســفل ، أى أنه ايقاع مستمر ممتــد ، كامتداد الحيــاة ، لا تعرف له بداية ولا نهاية — هــذه الأشــكال الهندســية الاسلامية تولدت ، وتوارثت ، عبر قرون من الزمان ، حتى أنها أصبحت ملــكا للجماعة ، ولكل مســلم اينما ذهب : الى مسجد ، أو أثر اسلامى قلعــة أو قصرا ، قرأ فى القرآن أو استوعب مخطوطا اسلاميا ، وتمتد رقعة هــذه الأشكال من المحيط الى الخليج •

ان الناشىء الذى يريد أن ينهج منهجا اسلاميا عليه أن يستوعب أصــول هــذا الرسم الهندسى المؤسس على هضم الحساب ، وبعد هضم المنهج يأتى مجال تطبيقه ، وتكييفه ، وتوظيفه لمجابهة مشكلات الحاضر التى تتسم بالمدخل الاسلامى •

**المدخلان الفردى والجماعى :**

قضـية الابداع والتراث هنا لها مدخلان : أحـدهما فردى ، والآخر جماعى • المدخل الفردى يبدأ برسوم الأطفال ، وفنونهم عامة ، حيث التلقائية ، وانعكاس سمات الطفولة فى العمل الفنى ، ولهذا المدخل نظمه ودراساته ، التى تعرض لمراحل النمو فى التعبير الفنى من الطفولة المبكرة ، الى المراهقة ، الى البلوغ • ومن خـلال هـذا المدخل يأتى التراث تدريجيا ، مع الاطراد فى النمو ، أى أن المشـكلات التى يعالجها الطفل تعتمد على صـفات مستمدة من التراث ، لكنها صـفات كيفت لتتلاءم مع مستوى التعبير ، والمرحلة التى يمر بهـا الطفل • فالتراث على هذا النحو ليس شيئا ثابتا جامدا موحدا بالنسبة لسائر التلاميذ ، مهما اختلفت الأعمار والمراحل ، لكنه متكيف مع المشـكلات التى يجابهها هؤلاء الصـغار ، أى أنه نسبى ، حيث يكون الربط بين مشـكلة فردية ، وأخرى مشـابهة ، عالجها السلف بنجاح ، ولا ينتظر من عملية التكييف ، أن تكون النتيجة نقل التراث ، أو الالتزام الحرفى به ، وانما هى الروح التى تولد الشرارة التى ترتفع بالمستوى فى الأداء ، دون فقـدان لشخصية المتعلم ، ودون الالتزام بقواعد مسبقة •

**النقل حينما يكون ابتكارا :**

والتقليد أحـد وسائل التعلم ، ومن خـلاله يسـتطيع المتعلم أن يحقق نوعا من الابداع • ويتم التعلم عادة بنقل نموذج خارجى ، وينتهى الأمر بأن يكون سلوك المقلد مشابها لسلوك المصدر الذى يقلده • والطفل الصغير يلتقط أشياء كثيرة فى حياته الأولى بالمنزل ، بالتقليد ، فهو يحاكى الأصـوات ، والحركات ، والعادات ، ويحفظ العبارات ، وينطقهـا بنفس الطريقة فى المناسبات المشـابهة : فهو بالتقليد يرث النطق ، واللغـة ، واللهجة ، وفى الرسم يمكنه أن يقـلد رسما آخر ، حتى ولو لم يستطع اتقان النقل ، لكنـه يحاول ، وقـد تنجح المحاولة عند نقل رسم طفل آخر • معنى النقل هنا أنه يمتص صـفات متوافرة فى رسم هـذا الطفل ويعجب بها ؛ فهـو بالتالى ينقلها ليضمها الى رصـيده ؛ وهنا تظهر فائدة النقل ، اذ أنه يوسع دائرة الخبرة الفردية ؛ ويكسب مهارات جديدة • الطفل هنا يعيش بطفيلى على غيره ، أى يمتص الغـذاء ممن هو أقـدر منه • وليس هناك عيب فى أن ينقل شخص من آخر طالمـا كان النقل اضـافة مثرية لتجربة الناقل • لكن هناك حالات ينتهى النقل فيها الى أضرار ، وتحـدث هـذه الأضرار

حينما يتخـذ الناقل مما ينقل نموذجا ونهاية توقفه عن التفكير ، وعن الابداع ، فيصبح كالآلة ، يردد فقط ما ينقل ، وأحيانا يتم النقل بعـدم استيعاب ، فينزل المستوى من الجودة التى يتميز بهـا الأصـل ، الى الشىء المحرف بركاكة ، ولا يحمل حسـا واعيا ، فالأصـل فى النقل امتصاص القيمة ، أما اذا اقتصر على المحاكاة بدون فكر أو حس ، انتهى الى عمليات بغبغاوية ، أو أفعال أشبه ما تقوم به القردة ، وحينئذ تتلاشى قيمة التقليد كمدخل للتعلم وامتصاص التراث ، لأن ما ينقل لا يدخل ضمن حصـيلة الناقل ، ولا تتفاعل مع كيانه •

وظاهرة النقل سادت فى عصر النهضـة ، ومازالت تشاهد فى المتاحف العالمية ، حيث يقف الرسامون أمام صـور من التراث وينقلونها بدقة لأغراض مختلفة ، من بينهـا محاولة التعـلم ، واكتساب الخبرة فى أحـكام التكوين ، والتعبير ، والتقنية السائدة • ومازالت تشاهد هـذه الظاهرة فى خـان الخليلى فى القاهرة ، حيث ينقل الصـناع ألوانا من التراث المصرى القـديم ، والاسلامى فى أشغال المعادن ، والابليك ، وهـذا يبين مدى انتشار هـذه الظاهرة كأساس عند الكثيرين لاكتساب خبرات التراث السـابق •

لكن عملية النقل ذاتها ، ومطابقة المنقـول للأصل ، أصبحت

تتولاها المطبعة ، وآلات النسخ والتصوير ، والمسجلات الصوتية ، والسينما ؛ ولذلك فان النقل الحرفى ، بمعنى ايجاد نسخة اضافية ، من المنقول منه ، عملية فى حقيقتها لا ابداع فيها ، الا اذا تصورنا أن الانسان الناقل قد يجيد النقل ، وقد يحقق فيه ، وتعطى القيمة حينئذ لمن يجيد . لكن حتى مع توافر الاجادة ، فالعملية فى ذاتها ميكانيكية ، ولا ابداع فيها ، أما اذا كان الناقل يضفى شخصيته على ما ينقل ، أى بوجهة معاصره ، أى بعقلية المجدد ، عندئذ سيلاحظ أن شيئا جديدا قد أضيف لعملية النقل ، ألا وهو عقلية الناقل ، وروحه ، وحسه ، وفلسفته . وكم من اخطار وردت فى حكم السلف وأوجد لها المعاصرون معان متجددة قربتها من الناس ، وزادتها قوة .

سأل الكاتب ذات مرة أحد العازفين فى فرقة سيمفونية فى أمريكا ، ما الفارق بين عازف وآخر اذا كان النغم مصمم من قبل ، ومسجل على النوتة ، وما على العازف الا أن يتبعه ؟ فأجاب : لا شك أن هناك فارقا جواهريا بين عازف وآخر ، ويمكن من طريقة العزف معرفة شخصية العازف ، وقدرته ، ومستواه . والاوركسترا السيمفونى فى مجموعه ، وبعازفين ، قد يخرج اللحن وله طابع ، تبعا لقدرة المايسترو على تنظيم العازفين ، وربطهم بعضهم ببعض . ولذلك فان أداء كل فرقة

سيمفونية مشهورة يسجل باسمها ، ليميز عن أداء فرقة أخرى . ويعتقد هذا العازف الذى القى عليه السؤال أن فى العزف ذاته ابداع ، على الرغم من أنه مقيد بعملية نقل مسبقة . ولعل العزف على هذا النحو أشبه بكتابة الخط العربى الذى يجمع بين توخى القاعدة وبروز شخصية الخطاط ، وابداعه .

لقد قام بابلو بيكاسو بعدة محاولات لنقل لوحة ادوارد فانيه ( ١٨٣٢ — ١٨٨٣ ) الغذاء فوق العشب . وجاءت الصور الجديدة بطراز بيكاسو المميز ، الذى يحمل شدة التحريف ، باتجاه بعيد كل البعد عن الالتزام الكلاسيكى الذى انتهجه فانيه . فكيف يمكن تفسير هذا النقل اذاً ؟ أهو اقتباس ؟ أم رؤية جديدة مستخرجة من رؤية قديمة ؟ أم تعليق ابداعى معاصر لفكرة مازالت تستحق أن يعاد اخراجها ؟ المهم أن الفنان المتمكن حينما نقل من آخر لا يقل شأنا ، نقل بعقلية الاستاذ الناقد الواعى الذى له وجهة نظر ، فأعاد ترجمة الحقيقة البصرية برؤية مغايرة ، مقصودة ، تنبض بحيوية جديدة ، تتفق مع روح القرن العشرين ، الذى ينتمى اليه بيكاسو ، لا روح القرن التاسع عشر الذى ينتمى اليه فانيه .

وحينما نقل فنسنت فان جوخ صورة السامرى الطيب

الفنان اوجين ديلاكروا ( ١٧٩٨ — ١٨٦٣ ) انمـا نقلها معكوسة فى المرآة ، وأخرجها بتقنيته الخاصـة ، التى تجمـع بين التأثيرية والتعبيرية ، فى خطـوط قوسـية متلاحقة ، ساعدت فى ابراز الصـورة بمغزى جـديد ، فيه شخصية فان جوخ ، ولا يحمل من ديلاكروا الا علامات الأصل البصرى : الحصان ، والسامرى ، والرجل الذى يحمـله •

وحينمـا بدأ الاهتمـام بالفن النجرو فى بداية الحركة التشكيلية فى القرن العشرين لم نجـد تطابقا بين أعمال الفنانين فى الحركة التكعيبية وبين الأصـل النجرو ، فكان لكل فنان مذاقه ، وهو يعيد ترجمة الرؤية الفنية للنحت الافريقى فى أعماله الخاصـة فى التصـوير ، وفى النحت ، ولاح هذا التميز فى أعمال كل من بابلو بيكاسو ، وجـورج بزاك ، واميـدو موديليانى • قـد يكون كل منهم قـد استلهم من الفن النجرو الهندسـة ، وحـدة الزوايا ، والتحريف ، وعـدم التقيـد بالنسب الطبيعية ، والاتجاه الى منحنى بنائى ، معمارى ، لكن لكل منهم مدخـله المميز •

وكان النحات المصرى محمود مختار ( ١٨٩١ — ١٩٣٤ ) متأثرا بالنحت المصرى القـديم ، كما كان مهتما بالرحلة التى قطعها اوجست رودان ( ١٨٤٠ — ١٩١٧ ) فى تماثيله ، وحينما

أنتج مختار تمثال « نهضـة مصر » عكس على التمثال خصائص فرعونية مجـددة • بما يتلاءم مع روح العصر الحـديث ومقوماته ، فلم يكن نقله حرفيا ، وانما مستبصرا ، حيث بعث الخصائص القديمة ، وحركها فى قالب يخـدم رؤيته المعاصرة التى تتلاءم مع الحس الثورى لثورة مصر عام ١٩١٩ ، والتى كانت فورانا عارما ، ويقظة وطنيـة ضـد المستعمر الغاشم فى هـذا الوقت ، فجسد مختار بيديه احساس شعب بأسره ، ومازال التمثال يحرك وجـدان كل مصرى ويذكره بدوره فى نهضـة مصر •

الافادة من نقل التراث فى الابداع قضـية لا يمكن أن تؤخـذ بالمعنى الحرفى ، ولكن بالروح الابداعى ، ولذلك فان تجارب السلف قـد امتدت من خلال الزمن مع الفنانين الجدد ، وسواء قصـدوا ذلك أو لم يقصـدوا ، فدومينوكوس الجريكو له صـداه فى أعمال البرتو جياكومتى ( ١٩٠١ — ١٩٦٦ ) وجورى كليمنت اوروسـكو ( ١٨٨٣ — ١٩٤٩ ) ، وقد تأثر به بابلو بيكاسو فى فترته الزرقاء ، كما نجـد صـدى لوجوه الفيوم ( الايكونات ) فى أعمال اميدو موديليانى ، كما نجـد امتدادا للتصـوير الفارسى فى أعمال هنرى ماتيس ، والهندسة الاسلامية فى أعمال كل من بيت موندريان ( ١٨٧٢ — ١٩٤٤ ) وموريس كورنيلس أشر •

فانتقال الخبرات من جيل الى جيل ، ومن عصر الى غيره ، ومن فنان الى آخر تشير الى المشكلة الرئيسية فى الابداع : كيف نرث التراث ونظل فى نفس الوقت مبدعين ؟

يمكن لعصر بأكمله أن يردد ترديدا ببغاويا عصراً سابقاً ، ويعتبر ما فات قمة القمم التى يستحيل بعدها اضافة ، اذا حدث هذا توقف الابداع ، وغرق العصر فى تقليد هذا أو ذاك دون هضم ، ومعنى ذلك توقف التقدم ، وهو شىء مضاد للطبيعة البشرية ، ولنمو الحضارة •

هناك حاجة لحرية فى الفكر ، ووفرة فى الانتاج ، وبصيرة فى النقد ، واعادة تقويم لميراثنا من الحضارات السابقة ؛ ولأعمال الفنانين الذين أثبتوا وجودهم عبر العصور • حينما يكون لنا نظرة معاصرة واعية ، فان رؤية الماضى لابد أن تتأثر بهذه النظرة • ولذلك كانت تمر عصور ويختفى من محيطها رؤية أركان فنية كانت متوافرة ، وتأتى عصور أخرى لتكشفها من جديد ، وتعلى من قيمتها ، وتوضعها لأهدافها المعاصرة • فالعصر البطليموسى أوجد فنا كان ترديدا هزيلا للفن المصرى القديم الذى سبقه • أما عصر النهضة الايطالى فكان احياء بوجهة نظر جديدة للفن البيزنطى قربته من الطبيعة ومن الفنين الاغريقى والرومانى • واستطاعت

المدرسة التأثيرية أن تحرر بالغة اللون من التزمت الذى واجهته فى القرن التاسع عشر •

**تفوق التلميذ على أستاذه :**

وحينما نعود بذاكرتنا الى طريقة التلميذ التى اتبعت فى عصر النهضة الايطالى نجد أن هناك ثمة علاقة بين التلميذ والأستاذ ، أو الصبى والفنان ، يبدأ الأول بمعاونة الثانى فى كل العمليات التقنية التى تتطلبها القطعة الفنية ، والتلميذ فى هذه المرتبة لا يرقى الى مستوى أستاذه ، انه يقلده فقط ، وينفذ أوامره ، أما اذا كان التلميذ ذا بصيرة نفاذة ، فبعد هضمه لكل القواعد ، والأصول ، والتقنيات اللازمة للانتاج الفنى يتفوق على أستاذه ، بأن يبدع تعبيرا مجملا بشخصية جديدة مميزة • وهناك قصة مشهورة بين ليوناردو دافنشى وأستاذه اندريا ولافيروكيو • كان ليوناردو يساعد فيروكيو فى كل العمليات التقنية المطلوبة • سافر فيروكيو وترك احدى لوحاته ناقصة ، ولما عاد ذهل حينما رأى أن ليوناردو سبقه ورسم فيها ملاكا يفوق فى تقاطيعه وتعبيره ما كان يرسمه فيروكيو مما اضطر الأخير أن يطلق التصوير ويركز نشاطه على البحث بعد أن نبذه تلميذه •

وهـكذا نرى فى عصر النهضـة الايطالى أمثلة للتفوق يجتاح فيها التلميذ أستاذه ، ويعطى التلميذ للبشرية ابداعا فريدا ، أقوى حسـا ، وتمكنا ، مما كان يلقنه ، ويتعلمه ، بالتقليد المباشر من أستاذه .. هكذا تفوق ميكلانجلو بيوناروتى على أستاذه دومينكوغيرلاندايو ، ورافاييل سانزيو على أستاذه بيروجينو . وحينما رسم توماسو ماساتيو ( ١٤٠١ — ١٤٢٨ ) وهو لم يجاوز بعـد سن السادسة والعشرين لوحته المشهورة « الطرد من الجنـة » ( ١٤٢٥ — ٧ ) فى البرانكاتشى شـابل بكنيسـة سـانت ماريا دلاكارمن بفلورنسـا ، تتلمـذ على هـذه اللوحة الجـدارية أعـداد كبيرة من الفنانين الناشئين ، ليستلهموا منها الحس الفريد الذى أضـفاه ماساشيو على لوحته الجـدارية الخالدة .

وفى العصر الحـديث تتلمـذ كل من هنـرى ماتيسى ، وجورج روده ، والبرت ماركيه ( ١٨٧٥ — ١٩٤٧ ) وهنرى شارلس مانجوان ( ١٨٧٤ — ١٩٤٩ ) على أستاذهم جوستاف مورو ( ١٨٢٦ — ١٨٩٨ ) ولقـد ظل مورو محافظا على نزعته الأكاديمية فى حين انطلق تلاميذه بابداعات ملعته ظهرت تحت اسم المدرسة الوحشية بزعامـة ماتيس وهم بذلك تقـدموا بخطوات ابداعية تفوق ما حققه مورو .

ان بين الابداع والتراث علاقة ، حينما تكون ايجابية ، يرتقى الابداع لأنه يحمل فى طياته تجارب السلف ، مهضومة ، مرسـبة ، ويضـاف اليها وجهة نظر جـديدة ، أو صياغة مميزة ، أو مدخلا مغايرا ، لمـا كان مألوفا من قبل ، أما اذا كانت العلاقة سـلبية ، فيتحول الابداع الى مجـرد ترديد طاقات ، وتقل فيه بروز شخصية المبدع ، ويتحول الى تقليد أكاديمى لتجارب السلف ليس الا ، وحينئذ لا يصـح أن نطلق عليه ابداعا . وينبهنا بيكاسو الى سبل الأعمال المقلدة التى لا ترقى الى مستوى الابداع ، والتى تعوق الرؤية الجديدة ، وتحـد من التطور . يقول بيكاسو : « هناك أمثال من الصور تأتى ما أنتجه هـذا الفنان أو ذاك ، ولكن من النادر أن نجد شـابا صغيرا يتبع طريقته الخاصـة فى التعبير » (٣) وبيكاسو على حق اذ أن ما يعرض فى المعارض ما هو الا ترديد لهذا أو ذاك ، وندر أن نجـد صاحب الشخصية المتبلورة المميزة . وقـد عارض الكاتب أحد أساتذته ذات مرة لمـا وجده يمتدح صورة فى معرض لا لسبب الا لأنها تشبه ما أنتجه بول سيزان (١٨٣٩ — ١٩٠٦) . فما دام الانتاج يشبه ما أنتجه سيزان ، معنى ذلك أن الفنان الناشىء يحاكى سيزان ، فهو حينئذ ليس مبدعا ، ولا يجب أن ينال هـذا التقـدير .

ويلوح مما تقـدم أن جرعة الماضى ضرورية ، بل واجبة ،

لكنها وحـــدها ليست كافية ليخرج منها الابداع الجـديد ، فشخصية المبدع ، والهامة ، وقلقة ، وبصيرته النفاذة ، هى التى تعيد تجارب السلف بطريقة حيـة ، مكيفة ، محملة بوجهـة النظر الجـديدة ، وبالتألق فوق ما فات • ان التراث يمثـل رمادا مع المقـلد الميت ، أما مع المبدع فهو جـذوة نار ، فيها الدفء والحرارة ، والفاعلية المؤثرة فى جيل بأسره • والابداع المؤسس على التراث يختلف عن الابداع المؤسس على مبـدأ « خالف تعرف » فالأخير يحتوى على فكرة خادعة فى سـياق التجـديد • فالصيغة قـد تكون مختلفة عما تألفه ، لكنها فى نفس الوقت ليست من القوة لتبقى وتستقر ، مدة طويلة ، لأن التاريخ الذى تستند اليه قصـير ، وهش ، وهو رامى ووقتى ، ويقص ماضى الأجـداد العريق • والذين يدعـون بأن فنانين أمثال جاكسون بولوك ( ١٩١٢ ــ ١٩٥٦ ) وواستيلى كاندنسـكى وغيرهما من التجريديين التعبيريين أبدعوا اتجاهاتهم بدون الاستغناء الى تراث ــ مخطئون ، فرحـلة كل منهم الفنية تمثل صراعا مع ألوان من التراث مهـدت السبل الى كشوفهم النهائية التى اشتهروا بهـا •

خاتمـــــــــــة :

والابداع فى عمومه لا يعالج كمســـألة حسـابية مثـل ٢ + ٢ = ٤ • فالفكرة الحسابية التى بعثت بالابداع تمثل شــيئا أكثر من مجموع الأجزاء الداخلة فى تركيبه • وفى الابداع فى مجال الفن التشكيلى لابد من الاعتراف بشخصية المبدع ، وباستيعاب التراث ، وبرؤية الطبيعة ، وباستلهام وجهة النظر المعاصرة • ومن خــلال هــذه العوامل يولد الالهام بالجديد ، الذى له ماض ويحمل الخبرة فى نفس الوقت ، فيه شىء من شخصيات الآخرين ، ولكنه يحمل سيطرة شخصية الفنان • الماضى فيه يعاد ترجمته فى ضــوء فهم مباشر للطبيعة التى هى مصــدر الوحى الأصــلى للفنان •• وهــذه كلها خيوط •• لكن الصــياغة النهائية هى التى تعطى الوحــدة المبتكرة التى تذوب فيها كل هــذه العوامل ، ويصـــعب علينا ارجاعها الى مصادرها الأولية • انه الانسان المعقــد الذى يعمل بشعوره ولا شعوره ، ببصره وخياله ، بحاضره وماضــيه ، بدنيــاه القريبة والممتدة الى آفاق واســعة فى الكرة الأرضية لا يحدها حــدود • هــذا الانسان الذى خلقه الله فى أحسن تقويم ، وأعطى له السمع والأبصــار والأفئدة ، ليتعلم ، ويكتشــف ، ويبدع ، ويعلمنا بابداعاته أن نرى الأشياء التى خلقها الله

ببصـيرة نفاذة ، نعترف فيها بضـعف الانسان أمام قـدرة الخالق الأعظم — الله — عز وجل • « أو لم يروا كيف يبدىء الله الخلق ثم يعيده — ان ذلك على الله يسير — قل سيروا فى الأرض فانظروا كيف بدأ الخلق ثم الله ينشىء النشأة الآخرة • ان الله على كل شىء قـدير » (٤) •

## المراجـــع


١ ، ٢ — زكى نجيب محمود ، **الأهرام** ، القاهرة ١٩٨٤/١.١/٢٦ ص ١٣ •

٣ — محمود البسيونى **آراء فى الفن الحديث** ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦١ ص ١٠٧ •

٤ — **القـرآن** — سورة العنكبوت آية ١٩ ، ٢٠ •


## مراجـع اجنبيـة


1. Lloy J, Christopher. **A Picture History of Art,** Oxford : Phaidon Press Limited, 1979.
2. Murray, Peter and Linda. **A Dictionary of Aat and Artists,** Baltimore, Maryland : Pengwn Books, 1963.
3. **Phaidon Dictionary of Twentieth Century Art,** Oxford : Phaidon Press Limited, 1977.

# الفصل السابع

## تقـــــــرير

## عن المؤتمر الدولى الخامس والعشرين
## للجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن
## المنعقد بريودى جانيرو ــ البرازيل
## من ٢٢ ــ ٢٨ يولية ٨٤

### مقـــــدمة :

لأول مرة ينتقل نشاط الانسيا الى أمريكا الجنوبية وعقد المؤتمر الخامس والعشرين بريودى جانيرو جــذب اليه من كل الدول المجاورة اعدادا ملحوظا حتى ان قاعة المؤتمر كانت تضم حوالى ٣٠٠٠ عضـوا وهو عــدد يفوق أى عدد حضر فى المؤتمرات السابقة فى أوربا أو استراليا أو أمريكا أو كندا وقــد لوحظ أعضــاء من كثير من دول العالم منهــا على سبيل التمثيل لا الحصر : أمريكا ، انجلترا ، كنــدا ، فرنسا ، البرتغــال ، الأرجنتــين ، البرازيل ، فنزويلا ، الفيلبــين ، استراليا ، شــيلى ، اوروجواى ، هولاندا ، ايران ، مصر ،

قطر ؛ المملكة العربية السعودية ؛ ايرلانده ، نيجيريا ، السويد ، بلغاريا ، كوبا ، النمسا ، اليابان ، جنوب أفريقيا ، الهند ، ايطاليا ، أسبانيا ، وقد تكون هناك دول أخرى ممثلة ولكن دليل المؤتمر لم يشتمل على ذكرها اقتصارا على المسهمين بالبحوث •

شغل المؤتمر القاعة الكبرى فى جامعة بريودى جانيروه ، وعدة أدوار بأماكن حلقات البحث والوسائل المعينة ، والكافتيريا ، والمطاعم الصغيرة ، وخصص مكان للاستقبال وأماكن للمعرض الدولى ومكان للبنك •

كانت اللغات السائدة : البرتغالية ، الأسبانية ، الانجليزية ، والفرنسية ، وكانت هناك ترجمة فورية فى اللقاءات العامة ، أما اللقاءات الفرعية فاقتصرت على البرتغالية والانجليزية وكان غالبية الحاضرين فى كل حلقة من المتحدثين بالبرتغالية أما المتحدثون بالانجليزية فكانوا دائما أقلية •

**بحوث ما قبل المؤتمر :**

أصبح من الأمور المتفق عليها تخصيص يومين قبل المؤتمر للبحوث التى تجرى فى مجال التربية الفنية فى الدول المختلفة • وتلقى هذه البحوث تباعا ويعقبها مناقشات مفتوحة وأحيانا

يرتبط البحاث بفكر متمركز حول نقطة أو أكثر ، وفى أحيان أخرى يفتح المجال لسائر البحوث دون التقيد بمجال محدد ومؤتمر ريودى جانيرو يترك الباب مفتوحا للعديد من البحوث حتى كان من الصعب السيطرة على ربط بعضها بالبعض الآخر • وقد قدم للمؤتمرين مستخلصات مطبوعة من هذه البحوث لمزيد من الدراسة والتعمق •

**بحث عن دور الصورة البصرية فى التفكير الابداعى :**

قدمته فايجا اوستروور — جامعة ريودى جانيرو — البرازيل :

يبدأ الطفل منذ سنواته الأولى يسجل من خلال خبراته وتفاعلاته بالبيئة العديد من الصور imrgeo التى يكون لها دورها فى كل تفكيره المستقبل • وهذه الصور البصرية لها أبعاد فراغية ، وتبين الطفل فى المرحلة التى تليه منها وعيه بذاتيته باعتباره فردا له خصائصه •

وتحليل الباحثة دور الصور الفراغية فى التفكير الابداعى وفى عمليات التخيل وفى عملية الاتصال ومن المجدى تذكر الحقيقة الهامة فى أننا نستقبل من خلال الأعمال الفنية رسالات تشكلت منذ آلاف السنين ، فى حضارات قديمة ، ومازال لبعض

هـذه الرسالات قيمتها فى حياتنا الحاضرة ونستطيع أن تفهم معانيها الجوهرية •

وترى الباحثة ان الصـور الفراغية يمكن اعتبارها لغة انسـانية حرة ، ودعمت وجهة نظرها بتجربة عن مدخل نظرى لتدريس الفن يعتمد على أسس اللغـة البصرية ، وأجريت هـذه التجربة على مجموعة من العمال •

**بحث دكتوراه فى الولايات المتحدة عن التربية الفنية فى بعض الدول :**

قدمه فوستر ويجانت ـ جامعة سنسنانى ـ الولايات المتحـدة :

ويدور البحث حول دراسـة مقارنة للتربية الفنية فى دول : غـانا وماليزيا ، وسـنغافورة ، ومن خـلال رسـائل دكتوراة قدمت لجامعة سنسنانى عام ١٩٦٧ ويظهر التحليل أن هنـاك اهتمام منتظم بالتراث الثقافى أو بالذاتية الحضـارية للمجتمعات المذكورة •

والرسـالات المقدمة تحوى مشروعات فى تلك الدول تبغى تحسين قيم التربية الفنيـة فى كل قطر ، وهذا التحسين متوقف على البرامج التربوية الاقليمية وأنشطة المناهج المقترحة فى

كل مجتمع • وتلعب التقاليد الفنيـــة دورها فى التربية من خلال الفن ويدافع أصـــحاب الرســـائل عن ضرورة الابقـــاء على السمات الحضـــارية الذاتية لكل قطر ، مع البحث عن بدائل جـــديدة للتكيف بالنســـبة للتكنولوجية المعاصرة باستخدام المصـــادر الاقليمية المتاحة •

**بحث تاريخى فى التربية الفنيـــة :**

قدمه روبرت ساندوز — مجلس التربيـــة الحكومى — كونيتيكت — الولايات المتحـــدة :

يقترح هـــذا البحث طريقة للبحث التاريخى يستثير نمو هـــذا التاريخ فى دول ذات نظم اجتماعية وحضـــارية متعددة والتى تؤكد على المعلومات وسائر المعرفة من خـــلال الأحداث التاريخية ، وذلك لتحـــديد التحول فى مجال الفن والتربية ، هـــذه الطـــريقة تحـــدد بارومترات ومعـــايير لتجيب عـــلى التساؤلات : لمـــاذا ؟ وكيف ؟ فى المشكلات التى تبحث بحدودها وأبعـــادها •

**الصـــورة المطبوعة فى التربية الفنية من ١٨٨٠ — ١٩٣٠ :**

مارى آن ستانكيوسز — جامعة مين — الولايات المتحدة :

تقترح الباحثة مراجعة لتاريخ التربية الفنية فى الولايات

المتحدة فى الفترة من ١٨٨٠ — ١٩٢٠ مع ربط طريقة البحث التاريخى مطبقا على المادة المكتوبة وعلى الطرق التى استخدمت فى تاريخ الفن لتحليل الأصــول البصرية • وقد لاحظت الباحثة أن التكنولوجيات الحديثة وكذلك العوامل الفلسفية والاجتماعية والاقتصــادية لهــا تأثيرها على نمو التربية الفنية فى الولايات المتحــدة وهى نتعرف على هــذا التأثير من خلال البحث •

**تليفزيون الطفــل والتربية الفنيــة :**

دورا اجيولا — جامعة رادوسلاف ايفلك الكاثوليكية — سانتياجو — شــيلى :

لهــذا البحث أهميته لايجاد نموذج تربوى موضــوعى لعملية التربية من خــلال الفن كمــا تطبق فى التليفزيون • استطاعت أن تؤسس طريقة للدراسة للنمو الجمالى لعــدد ٢٦٢ من الأطفال سن من ٧ — ٨ سنوات وذلك على أســاس وضــع وحــدات لاختبار قــدرة هؤلاء الأطفال تكشف القيم الجمالية فى الصور المتحركة التى تعرض فى التليفزيون •

وهــذه الدراســة بنيت على مبادىء اللغــة العالمية فى محاولة لتكامل أنواع هــذه اللغــة بعضها مع بعض ( المرسلة بالتليفزيون : التشــكيلية ، اللفظيــة ، الموسيقية ، التعبيرات

الجســمية ) وكيفت طريقة فيكتــور لونفلد لاستخدامها فى الاختبارات السابقة واللاحقة للمواقف المختلفة •

وظهرت النتائج منحازة للمجموعات التجريبية ، بالمقارنة للمجموعات الضــابطة ظهر ذلك فى القــدرة التعبيرية عن طريق تكامل واثراء العوامل التشــكيلية ، كاللــون والفراغ ، فى الخبرات التشكيلية التى مارســها التلاميذ •

**الصــور والمفاهيم التى يترجمها مدرسو الفن البرازيليين والكنــديين والأمريكيين لحالات الثبوت sterratyprs فى رســوم أطفــالهم :**

| | | |
|---|---|---|
| مارلين زور موهلن | جامعة ايــوا | الولايات المتحدة |
| اليزابيث ســاكا | جامعة كونكوريا | كنــــــــدا |
| ايفون ريتشر | جامعة سنتا ماريا | البرازيــــــل |

أجرى البحث فى ثلاث مجالات مختلفة اجتماعيا وحضاريا وقــد حــدثت لقاءات مع ١٢ من مدرسى الفن فى مقاطعات مدنية وريفيــة فى كل من ايوا بالولايات المتحــدة ومنتريال بكنــدا ، وسانتا ماريا بالبرازيل ، ومثل هؤلاء المدرسون بأربعة لكل مستوى ابتدائى ، ثانوى ، وجامعى • أول مرحلة الأشكال الثابتة ، المخططات العامة (          ) والعناصر الشخصية

المتوافرة فى أعمال التلاميذ كما يكتشفها المعلمون — كانت موضع البحث • وقد غطى البحث مشكلات المفاهيم المرتبطة بالأشكال المثبتة ، وكذلك الملابسات الاجتماعية للأعمال التى انتجها هؤلاء التلاميذ •

وفى الختام أظهر الباحثون الأشكال المثبتة التى ذكرها المدرسون من الدول الثلاث وقد وجدوا انها مستمدة أيضا من تأثير الجوانب التجارية المؤثرة فى الحضارة •

**قياس الانتاج العلمى فى الفن : بعض الدلائل الواقعية :**

ديدريك ف • شونو — المعهد الأهلى للقياسات التربوية — ارهمنمر — هولانده :

أجرى البحث فى ٦٥ مدرسة ثانوية هولندية ( مستوى أ ) على الاختبارات النهائية فى الفنون التى أجريت ابتداء من عام ١٩٦١ من بين أهداف الدراسة تحليل أداء التلاميذ الذين طلب منهم عمل معين ، وقد أتيح لهم حرية الاختيار بين أربع مهام عملية والتى لها ارتباط الفلسفة والمستويات المتعارف عليها فى المنهج الاهلى • وقد قدم الباحث موضوعيتها •

**حركة الخيل كما يرسمها الأطفال القطريون فى سن العاشرة :**

محمود البسيونى — جامعة قطر — دولة قطر :

يدور البحث حول تكشف الفروق الفردية بين مجموعة من الأطفال القطريين فى سن العاشرة حينما يعبرون بالرسم عن حركة الخيل ، ويكشف البحث بأسانيد مصورة مستمدة من التجارب أن الأطفال حينما أعطوا أوراق مقاس ١٢×١٨ سم، ومداد أسود وحدد لهم الزمن • أمكنهم التعبير عن حركات مختلفة للخيل أمكن تصنيفها الى اتجاهات مميزة يرجع أصولها لأساليب الادراك ومضامين الثقافة المحيطة •

* * *

ويضيق المقام هنا لحصر الأبحاث التى القيت فى اليومين السابقين للمؤتمر لكن الاهتمام السائد كان يدور حول محاور فى التربية الفنية تتعلق بالتصور والأداة وشخصية المتعلم والظروف الاجتماعية والثقافية السائدة والتفكير الابداعى والسمات القومية وغير ذلك من الموضوعات •

وكان عند الكاتب فرصة حضور مجلس ادارة الجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن وقد أبدى فى المجلس ملاحظته

بضرورة أن يمثل المجلس فى تنسيق بحوث ما قبل المؤتمر الدولى حيث كثيرا ما تغلب النزعة الوطنية فتقبل أوراق لا ترتقى لمستوى الأبحاث ولا تظهر بحـوث من دول عـديدة لتوسيع نطاق البحث فى مجال التربية الفنية على نطـاق دولى كما أن لالتزام بمحاور البحوث يجمعها مخطط مسبق أمر يسـاعد على الوقـوف على صـورة البحث السائدة فى مختلف الدول ؛ وقـد علق رئيس المجلس بأن هـذا متفق عليه .

وقـد انتهت حلقات البحث بجلسـة عامة دارت فيهـا مناقشات مفتوحة حول مقترحات الحضور وكان هناك احساس بالحاجة الى تنسـيق وتعميق والالتزام بمجموعة من الحدود .

## المؤتمـــــــر

ولقد زينت مبانى جامعة ريودى جانيرو باللافتات التى تعلن عن المؤتمر الدولى الخامس والعشرين للجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن . وكان من المقرر أن يحـدث افتتاح المؤتمر فى الساعة الرابعة والنصـف فى القـاعة الكبرى فى الجامعة وذلك يوم ١٩٨٤/٧/٢٢ وفى اثناء دخول المؤتمرين الى مقاعدهم ، كانت هناك ضـجة كبيرة أحـدثها الطـلاب واشتدت الضـجة حينما انطفأت الأنوار فجأة فزاد الصراخ

والتعليق باللغــة البرتغالية فى الظــلام وأمسك بعض الطلاب بلافتة كبيرة بمقاس عرض المسرح وكتب عليها احتجاجا على ارتفاع رسوم الاشــتراك فى المؤتمر ، كان من الطبيعى أن نغادر قاعة الاجتماع الى الخارج ريثما تعود الأنوار ، وحينما فعلنــا ذلك كانت أصــوات الطــلاب تزداد ارتفاعا • ولم تخفت الأصــوات وتنتهى الا بعــد أن عادت الأنوار وتحدث أحد المسئولين فى الميكروفون موجهــا الطــلاب الى الالتزام والســكوت •

كانت واجهــة المسرح مزينة بلافتة كبيرة باللون الأصفر بهــا كتابة عن المؤتمر وصــعد الى المسرح المتحدثون وكانوا جلوســا فى مواجهة المؤتمرين وخلفهم مجلس ادارة الجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن وكنت من بين أعضــائه ممثلا لمصر ومنطقة الشرق الأوســط كما حضر رؤســاء الانســيا السابقون مع مجلس الادارة ، كان على المنصــة :

الأستاذة زوانورنا شاجاس فريتساس رئيسة المؤتمر

| | |
|---|---|
| الأستاذ أستر فيجوريدو فيراز | وزير التربية والثقافة |
| د • ليونيــل دى مورا بريزولا | حاكم ولاية ريودى جانيوو |
| د • براين اليســون | رئيس الانسيا |
| الأستاذ ديمير جيســكوف | رئيس مسعى السلام ببلغاريا |
| الأستاذ جوزى بيبامار فرييرا جولار | كاتب بلغــارى |

وتحدث عن التربية الابتكارية وتحدى التحول الاجتماعى والثقافى ، كما تحدثت مندوبة اليونسكو وتحدث رئيس الجمعية وقدم أعضاء المجلس للمؤتمرين واختتمت الجلسة بعد ساعتين ونصف من الانعقاد مع ترجمة فورية باربع لغات .

والجدير بالذكر أن المؤتمر نظم على أساس لقاءات عامة فى الصباح شارك فيها نخبة من المتحدثين من أمريكا وانجلترا وكندا والبرازيل وكانت تبدأ فى الساعة الثامنة والنصف حتى الثانية عشر تقريبا ثم تستأنف الحلقات الفرعية من الساعة الثانية ظهرا حتى الرابعة والنصف وبحصر البحوث التى القيت نتبين الآتى :

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٢٧٤ | البرازيل | ٣٨ | الأرجنتين |
| ٢٤ | أمريكا | ١٠ | شيلى |
| ٨ | هولانده | ٦ | استراليا |
| ٤ | انجلترا | ٤ | البرتغال |
| ٣ | كندا | ٢ | اليابان |
| ٢ | اوروجواى | ٢ | نيجيريا |
| ٢ | فرنسا | ١ | فينزويلا |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ١ | ايرلانده | ١ | قطـر |
| | | ١ | السويد |
| ١ | بلغاريا | ١ | كـوبا |

مجموع البحوث = ٣٨٦ بحثـا

وليس من اليسير الالمام الشامل بكل ما دار فى الجلسات العامة والفرعية وتلخيص ذلك فى هـذا التقرير اذ يكتنف هذا الأمر عدة صعوبات أولها الترجمة من البرتغالية الى الانجليزية فى تخصص فريد مثـل التربية الفنية ؛ فكثيرا ما كانت تؤدى الترجمة فقرة فقرة بحيث يفقـد المعنى الكلى وذلك بخلاف الاستماع الى اللغـة مباشرة من مصدرها كما ان كثيرا من المصطلحات والمفاهيم حينما تنقل من لغـة الى أخرى كثيرا ما تتضمن معانى مختلفة الأمر الذى يعقد فهم المغزى ، ورغم هـذا كانت هناك أمور بارزة يصـح التنويه عنهـا .

**مشكلات المفاهيم فى التربية الابتكارية فى مجتمع متغير :**

اليوت ايزنر — جامعة استنافورد بالولايات المتحدة :

استهل عرضـه بحوار حول مفهوم التربية الابتكارية : هل تعنى التربية من خـلال الفنون التشكيلية أو التربية من خـلال كل الفنون ، أو انها تعنى بهـا الطريقة التى تدرس

بها أية مادة ويتعلمها النشىء • وفى تصوره أن المربين العلميين سيدافعون عن الدراسة السليمة للعلم ما هى الا نوع من التربية الإبتكارية • والتقدم فى العلم يتسم بالحلول الابداعية للمشكلات • واذا لم تتوافر مثل هذه الحلول فسوف لا يوجد تقدم علمى •

كما أشار الى أن تدريس الرياضيات اذا أديت على الوجه السليم فما هى الا حلقة من مجال التربية الابتكارية • فالأطفال يمكن أن يجدوا فرصا عديدة ليكتشفوا طرقا جديدة لحل المشكلات الرياضية فى نطاق الفروع المختلفة لمادة الرياضيات فى نطاق الفروع المختلفة لمادة الرياضيات • وهكذا يرى المحاضر أن التربية الابتكارية ليست قاصرة على الفن فان مجالات عدة تسهم فى هذا السبيل ومن الصعب على الانسان أن يعتقد ازاء ذلك ان الفن هو السبيل الوحيد للنمو الابتكارى للطفل • وعلى ذلك فكل المواد التى تدرس يمكن أن تعالج والرياضة ليست العلم فكل مادة لها طبيعتها التركيبية — والذى يجعل الفن له صفة واضحة فى التربية الابتكارية لانه بالمقارنة للحساب مثلا نجد ان الطفل لابد أن يتعلم بعض القواعد فى الجمع والطرح والضرب

والقسمة ليتمكن من ايجاد الحل السليم • أما الحالة فى الفن فعلى النقيض • ليست هناك قواعد مشابهة • وليس هناك من سبيل لاثبات صحة الحل فى مشكلة فنية • فلابد من ممارسة الحكم والتذوق ، الاحساس ، والبصيرة ، فبينما الاجادة فى تدريس الحساب أو الهجاء على سبيل المثال يؤدى الى نتائج موحدة يمكن للتلميذ التنبؤ بها ، أما فى الفن فالعكس هو الصحيح ، فالتدريس المثمر فى الفن يؤدى عادة الى نتائج غير متوقعة ومتنوعة وليست مقننة • فمدرس الهجاء أو الحساب يتوقع اجابات متشابهة من تلاميذه أما مدرس الفن فاذا حصل على اجابات متشابهة كان ذلك بمثابة كارثة • وعلى ذلك فان ربط الفن بالتربية الابتكارية ولد نتيجة تمييز الناس لطبيعة المواد فى خطة الدراسة •

ويسير المحاضر شوطا لايضاح عدة مفاهيم مرتبطة بالتغير الاجتماعى وارتباط هذا التغير باعداد الجيل الجديد داخل المدارس ويضع التساؤل هل المواد ذات الطابع التقنى والتى برز لها أحيانا بالـ (3 R's) القراءة والكتابة والحساب التى تستند الى قواعد ملزمة ومعروفة من قبل ومتوقع نتائجها تساعد على تكيف المتعلم للتغيرات الثقافية

والاجتماعية فى المجتمع أم ان الفنون بسعيها وراء كشف المجهول ومنهجها غير المقيد بقواعد مسبقة هى الأقرب الى التمشى مع التطور الذى تفرضه الحياة المتغيرة الجديدة ؟
ويرتبط تساؤله بالهدف من المنهج (curriculum) اذ انه يرى أن النهج ليس وسيلة لتدريس مجموعة من المواد الدراسية للطفل فحسب ، ولكن منهج المدرسة يلعب دوره فى تشكيل عقلية المتعلم • ولذلك فالمنهج يتيح فرصا للثقافة المقبولة أو المرفوضة • ولكى نصل الى التربية الابتكارية يحتاج الأمر لتنمية المهارات العقلية — والفنون تعتبر « مواد ابتكارية » لأن الناس تعرفوا على هذه المواد باعتبارها تتيح فرصا للطفل ليضع حلولا ذاتية فريدة ، وعلى ذلك فالفنون أسبق من المواد الأخرى فى ايجاد العمل الانتاجى الفريد • ويقترح :

١ — ان المشكلات التى تعالج لا يكون لها حل واحد صحيح •

٢ — ان التلاميذ على وضع التساؤلات وتحديد المشكلات بأنفسهم من خلال الفرص المتاحة لهم •

٣ — ان التربية الابتكارية معناها تنمية احساسات التلميذ ليخبر العالم بحساسية كبيرة ومن خلال الاحساسات

التى تنمو عن طريق التربية الابتكارية فى الفن يتحقق الوعى بالعـالم •

اننا نتعلم أن نرى الأشياء التى درجنا على الوعى بها • والعـلم شأنه شأن الفن يعطينا التراكيب التى من خلالهـا ينظم إدراكنا للحقيقة • ومع نمـو مدركات جـديدة تنمو معها أبعاد جـديدة • الفكر يتطلب مضـمون • العـلم والفـن كفيلان بتيسير هـذا المضمون ومع التغير الاجتماعى السريع كيف يواجـد المنهـج الدراسى هـذا التغير ؟ هـل التربية التقليدية تتناسب مع هـذا التغير ؟ يرى المحاضر أن هنـاك حاجة ماسـة للتربية الابداعية وبخاصـة فى الفن ، تحقق الاتجاهات نحو الأصـالة والوحـدة وتكسب القـدرة على مجابهة غـير المؤكـد •

ان المدرسة وهى محيط للثقافة يمكن أن تتحول الى أداة معطلة للتطـور الذى ننشـده فى التربية الابتكارية • فالمناخ ييسر مضـمونا ، والمجال اما يسهل أو يعوق ، وهو ليس له أهمية فى ذاته • والتربية الابتكارية من خـلال الفنون وخارج نطاقها هى الأمل الذى ننشده ، وأية برامج لهـا فعالية لا يمكن أن تفرض من أعـلى الى أسفل ••• ان ظاهرة عزل المدرسين بعضهم عن بعض لها أضرارها وبخاصـة حينما يجهل كل معلم

ما يؤديه زميله • وليست العملية التربوية وحدها هى المهمة ، ما هو أهم ما يمكن أن تحققه تلك العملية التربوية • والتربوية الابتكارية التى ننشدها لا تبدأ بالتلميذ وانما بأنفسنا •

### نتائج الثقافة وفلسفة الاتصــال الجماهيرى :

جــون كوورد ــ جامعة فيكتوريا ــ كندا :

وتتمركز اهتمامات المحاضر فى الوسائل البصرية •• وقد حاول ترجمة نتائج البحث الطبى حول وظيفة المخ الى برامج للتدريس فى ميدان التربية الفنية ــ وفى سنة ١٩٦٤/١٩٦٥ خطط مجموعة من برامج التليفزيون الكنــدى تدور حول العمــل بمعــدات الفيديو الاليكترونية وقــد أعيد البرنامج فى الموسم التالى • وله مقالات عن دور التليفزيون فى التربية الفنيــة ويدير مجموعة من المعامل فى الوسائل مؤسسة على فهم الجهاز العصــبى ، مع تطبيقات فى التربية الفنيــة •

وقــد استخدم المحاضر فى المؤتمر أربع أجهزة لعرض الشرائح فى وقت واحــد وكانت تظهر على الشاشة ٤ صور أو ثلاثة أو اثنين ويحرك بعض الصــور من مكانها الى مكان آخر تكون مجاورة لصــورة أخرى للمقارنة • والبحث المصور

الذى عرضه يبين أن المخ تتجمع فيه سائر الاستجابات للمصادر الحسية التى هى جوهر الفنون البصرية والسمعية واللمسية ، وبمختارات جيـدة من الأمثلة الفنية . والتشريحات الايضاحية نجح المحاضر فى ربط الفنون بعضها ببعض ونال تصـفيقا حادا من ٣٠٠٠ مشاهد وحيـوه وقوفا فى ختام محاضرته .

وكانت هناك بحوث أخرى فلسفية أو أدبية أو نفسـية خاضـها عـدد من الأساتذة المتحدثين بالبرتغالية ولم تتيسر مطبوعات أو تراجم مكتوبة لعمل خلاصـات لتلك الأبحـاث وأصبح من المتعـذر تلخيصها فى هـذا التقرير .

**اعـداد معلمة التربية الفنيـة الجامعية فى قطـر :**

محمود البسيونى — جامعة قطر :

ألقى هذا البحث على مجموعة من المؤتمرين جاوز عددهم ١٥٠ وكانوا من جنسـيات مختلفة ظهر فيهم من دول الشرق الأوسط ممثلين عن مصر ، السعودية ، ايران ، ومن أوروبا : ايرلانده / ايطاليا ومن أمريكا وكنـدا والبرازيل والأرجنتين .

وقـد استعرضت خطـة الدراسة التى تؤهل لدرجـة البكالوريوس فى التربية الفنيـة وتوزيع البـاعات المعتمدة

على سائر الفروع والتى تتضمن متطلبات الجامعة ، ومتطلبات الكلية ، ومتطلبات التخصص من بينها ٧ ساعات الاختيار فى المشروع الفنى وذكرت فروع الفن التى تدرس وكذلك المقررات المرتبطة بالاعــداد المهنى ثم عرض كعينة مدعمة بالشرائح الأسلوب المتبع فى تدريس التصــوير والذى خاض فيه الباحث تجارب مع الطالبات القطريات باعتباره عينــة لربط التدريس على مستوى الاعــداد الجامعى بالمشكلات التى يجابهها تلاميذ التعليم العــام عند دراستهم لهــذه الفروع •

فالتصـــوير لا يدرس على أساس أكاديمية ولكن يعالج فى ضوء المشكلات التى تقدم لتلاميذ التعليم العام بموضوعات متشابهة أحيانا مســـتمدة فى القرآن ، أو من البيئــة أو من موضوعات الدراسة فى المواد الأخرى ، وتمر رحــلة الدراسة فى خطوات تعتمد على البحث عن جــذور الموضــوع وأصوله التركيبية ويعقب ذلك استلهام لبعض عناصره من الطبيعة ثم الافادة من التراث الاسلامى فى التصــوير فى دعم التراكيب والألوان والملابس لتخرج النتائج محمــلة بالطــابع الفردى والطابع العــام الاقليمى •

لقــد تم عرض أعمال متنوعة بالشرائح الملونة من انتاج طالبات قسم التربية الفنية / جامعة قطر : دراسات لنباتات ،

دراسة لحيوانات حديقة الدوحة ، دراسة لقصة يوسف بأصولها فى القرآن ، كما وعرضت نتائج لفن التصوير الاسلامى-الفارسى لابراز الصلة •

وفى أعقاب العرض فتح الباب لأسئلة الحاضرين وكان السؤال الأول من سيدة برازيلية هل هناك ثمة اختلاف بين رسوم الأطفال الذكور والاناث ودار السؤال الثانى حول وضع الجنسين فى الدراسة الجامعية والسؤال الثالث عن مدى الالتزام بالقيم الدينية فى التوجيه • وقد أجيب عليها بالاجابات المناسبة •

## أنشطة مرتبطة بالمؤتمر

تم افتتاح المعرض الدولى المصاحب للمؤتمر فى حفل استقبال مساء ١٩٨٤/٨/٢٢ م • وكان مزدحما بالحضور وشوهدت نتائج فنية متنوعة فى المعرض — ولفت النظر النتائج ذات الطابع الميكانيكى المتحرك والمصمم فى قالب فنى لحركات العمال •

واستقبل عمدة المدينة ( مدينة ريودى جانيرو ) فى قصره الحكومى ممثلين الجنسيات المختلفة من المؤتمر واستمر الحفل أكثر من ساعتين قدمت فيه المرطبات كما أقامت الملحقية

الثقافية للارجنتين بريودى جانيرو حفل استقبال لمعرض رسوم الأطفال فى الارجنتين مصحوبا بعرض للشرائح يجمع بين القصة والمغزى الفنى على أرضية من الموسيقى الملائمة •

أعقب ذلك حفل عشاء لأعضاء مجلس الادارة ونخبة من المشاركين فى المؤتمر من عدة جنسيات فى احدى المطاعم الكبيرة فى ريودى جانيرو •

وأمكن تنظيم رحلة الى أعلى الجبل حيث يوجد تمثال ضخم فى أعلى قمة مسيطرة على المدينة — كما تمت زيارات للمتاحف وللكنائس وفيها كنيسة حديثة مصممة على شكل مخروط ناقص فى كل جدار نافذة بالزجاج المعشق بالرصاص بارتفاع الجدران •

ونظمت شركة ستيرن للمجوهرات زيارة للمؤتمرين الأجانب لمعاملها الخاصة ومعارضها وهى تستمد كمية كبيرة من الحجارة الكريمة من الجبال المحيطة ولها أسواق فى أمريكا وأوروبا •

## توصيات خاصة

١ ـ مازالت الوجوه العربية التى تظهر فى مثل هذه المؤتمرات الدولية أقلية ومن الخير لو زاد العدد من دول عربية مختلفة وكان لهم اسهامهم فى التعريف بالأنشطة الخاصة بالتربية الفنية فى العالم العربى •

٢ ـ الأساليب التكنولوجية المستخدمة فى الايضاح كثيرة ومتطورة ونحتاج للأخذ بها فى دعم رسالة التربية الفنية فى المجال الاعلامى •

٣ ـ هناك حاجة لعقد ندوة أو مؤتمر دولى فى بلاد الشرق الأوسط لجذب الخبرات الأجنبية المتعددة الى العالم العربى للتعرف على ما هو قائم وتطعيمه بالخبرات المتطورة •

٤ ـ نمو البحث فى مجال التربية الفنية من الأمور التى تحتاج الى تشجيع ورعاية ماديا ومعنويا فى بلدان الشرق الأوسط حتى تقدم الحصيلة للمؤتمرات الدولية فيكون لبلداننا دور فى التطور الدولى •

٥ ـ اعـداد كتيبات باللغـات الأوروبية عن فن الأطفـال القطريين بالألوان يساعد على التعريف بالنشاط الفنى فى هـذا البلد وبخاصـة وقـد بدأ يظهر اسم قطر فى مؤتمرات دولية متعاقبة وفى كتابات بالانجليزية نتيجـة للأساتذة الزائرين الذين ساهموا فى وضع مخطط قسم التربية الفنيـة بجامعة قطر •

٦ ـ هناك حاجة الى انشـاء جمعية اقليمية للانسـيا تكون على اتصـال بالجمعية الأم وتتبادل معها الخبرات •

# قاموس

## بمصطلحات الكتاب

### A

| | |
|---|---|
| Abstraction | تجريد |
| Aesthetics | علم الجمال |
| Aesthetic appreciation | متعة جمالية |
| Aesthetic fact | حقيقة جمالية |
| Anatomy | تشريح |
| Appreciation | تذوق |
| Apprentice | تتلمذ |
| A priori | مسلم به مقدما |
| Artistic values | قيم فنية |

### B

| | |
|---|---|
| Behaviour | سلوك |
| Bias | تعصب |

### C

| | |
|---|---|
| Civilisation | مدنية |
| Collage | توليف |
| Composition | تكوين ــ تأليف |
| Contemporary art | فن معاصر |
| Copy | نسخة طبق الأصل |
| Creation | ابتكار ــ خلق |
| Creative attitude | اتجاه ابتكارى |
| Creative development | النمو الابتكارى |
| Creative process | العملية الابتكارية |
| Criterion | معيار |
| Criticism | نقــد |
| Cubism | التكعيبية |
| Culture | ثقافة ــ حضارة |

### D

| | |
|---|---|
| Day dream | حلم اليقظة |
| Democratic fallacy | خرافة ديمقراطية |
| Design | تصميم |

| English | العربية |
|---|---|
| Discord | نشاز |
| Discrimination | تمييز ـ مفاضلة |

**E**

| English | العربية |
|---|---|
| Eclecticism | انتقائية (تلفيق) |
| End-product | نهايةالعملية ـ النتيجة |
| Entity | وجود مستقل |
| Environment | بيئة |
| Evaluation | تقويم |
| Evolution | تطور |
| Exhibition | معرض |
| Experience | خبرة |
| Experiment | تجربة |
| Expression | تعبير |

**F**

| English | العربية |
|---|---|
| Fashion | مودة |
| Finishing | تهذيب ـ تشطيب |
| Form | كل عام ـ تكوين |
| Franco - arab | عربى أفرنجى |

**G**

| English | العربية |
|---|---|
| Genious | عبقرى |
| Genuine | أصيل |
| Gifts | مواهب |

**I**

| English | العربية |
|---|---|
| Imagination | خيال |
| Imitotion | محاكاة ـ تقليد |
| Impressionism | المذهبالتاثرى |
| Incubation | حضانة |
| Individuality | فردية ـ فرادة |
| Interaction | تفاعل |
| Insight | بصيرة |
| Inspiration | الهام |
| Intuition | حدث |

**L**

| English | العربية |
|---|---|
| Light and shade | ضوء وظل |
| Line | خط |

**M**

| English | العربية |
|---|---|
| Mass | كتلة |

S

School of art مدرسة فنية

Shape مساحة

Sketch رسم تمهيدى — دراسة اولية

Spontanious تلقائى

Style طراز

Synthesis اندماج

T

Teaching تدريس

Technique صنعة — أسلوب الأداء

Temperament مزاج

Traditions تقاليد فنية — التراث الفنى

Training تدريب

U

Unconsicious لاشعور

Meaning معنى

Mode كيفية — الحالة

Modern art الفن الحديث

Museum متحف

N

Nature طبيعة

Novelty جدة — حداثة

O

Objective موضوعى

Order نظام

Originality أصالة

P

Personality شخصية

Perspective منظور

Plastic arts فنون تشكيلية

Public جمهور

Preparation تحضير

R

Renaissance عصر النهضة

## ثبت بالأعلام

## المراجـــع الاجنبيــة

Freud, Sigmund. **Leonardo Da Vinci.** N. Y. : Rondom House. 1947.

Griswold, F. H. **Creative Power, The Phenomena of Inspiration,** Philadelphia : David Mckay Co., 1939.

Kuh, Katherine. **The Artistis Voice,** N. Y. : Harper and Row, 1962.

Levy, M. **The Pocket Dictionary of Art Terms,** N. H. : Graphic Society, 1962.

Murray, L. and Peter. **A Dictionary of Art and Artists,** Baltimore : Penguin Books, 1963.

Whitehead, A. N., **Science and the Modern World** N. Y. : The Mcmillan Co., 1929.

Tolostoy, Leo. **What is Art and Essays on Art** N. Y. : A Hespe rides Books, 1962.

## المراجـــع العربيـــة


جـــون ديـــوى ، **الخبرة والتربية** ، ترجمة البسيونى ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٥٤ .

محمود البسيونى ، **آراء فى الفن الحديث** ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦١ .

———— ، **اصول التربية الفنية** ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦١ ، ط ٢ ١٩٧٥ .

———— ، « الاتجاهات الحديثة فى التربية الفنية » ، **المؤتمر الســنوى لمفتشى التربية الفنيــة** ، القاهرة : توجيه التربية الفنيـــة ، وزارة التربية ، ١٩٦٤ .

———— ، **الفن والتربية** ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٥٧ ، ط ٣ ١٩٨٥ .

———— ، « الفنان كمعلم » **صحيفة التربية** ، القاهرة ، رابطة خريجى معاهد وكليات التربية ، مارس ١٩٦٤ .

## كتب للمؤلف

**طبع ونشر دار المعارف :**

الخبرة والتربية ( لجون ديوى ) — ترجمة ، ١٩٥٤ .
الفن الحديث — ط ٢ ، ١٩٦٥ .
الفن والتربية — ط ٣ ، ١٩٨٥ .
اتجاهات فى التربية الفنية — ط ٢ ، ١٩٥٧ .
سيكلوجية رسوم الأطفال — ط ٢ ١٩٨٥ .
أسس التربية الفنية — ط ٥ ، ١٩٨٢ .
أصول التربية الفنية — ط ٢ ، ١٩٧٥ .
آراء فى الفن الحديث ، ١٩٦١ .
الرسم فى المدرسة الابتدائية — ط ٣ ، ١٩٨٣ .
الفن وتنمية السلوك الاشتراكى ، سلسلة اقرأ ، ١٩٦٣ .
طرق تعليم الفنون — ط ١١ ، ١٩٧٨ .
تجارب فى التربية الفنية ، ١٩٦٤ .
العملية الابتكارية ، ١٩٦٤ .
الثقافة الفنية والتربية ، ١٩٦٥ .
سخت الأطفال ، ١٩٦٩ .
قضايا التربية الفنية ، ١٩٦٩ .
ميادين التربية الفنية ، ١٩٧٠ .
التربية لمجتمعنا الاشتراكى ، ١٩٧١ .
التربية الفنية والتحليل النفسى ، ١٩٧٣ .
الشخصية الفنية ، ١٩٧٦ .
الفن فى تربية الوجدان ، ١٩٨١ .
الفن فى القرن العشرين ، ١٩٨٣ .
التربية الفنية بين الغرب والشرق الأوسط ، ١٩٨٤ ( انجليزى وعربى ) .

**كتب طبع ونشر عالم الكتب :**

أسرار الفن التشكيلى ، ١٩٨٠ .
التربية الفنية والتحليل النفسى — ط ٢ ١٩٨٣ .
قضايا التربية الفنية — ٢ ط ١٩٨٥ .
اتجاهات فى التربية الفنية — ط ٤ ١٩٨٥ .
العملية الابتكارية — ط ٢ ١٩٨٥ .

**جامعة قطر ( مركز البحوث ) :**

السمات البيئية لرسوم الأطفال القطريين ١٩٨٥ .

---

El - Bassiouny, Mahmoud. «Egypt : Modern Methods and an Rncient Culture,» **Art in Education : An International Perspective.** Editors : Robert W. OH, AC Hurwitz, University Park and London : The Pennsylvania State University Press, 1984.

El - Bassiouny, Mahmoud. **Art Education : West to Middle East.** Cai-- · Dar El - Maarif, 1948.

## بيــانات

## عن الصــور الملونة

**صــور المؤلف :** تخير المؤلف احدى وثلاثين لوحة من انتاجه فى انتاجه فى السنوات الأخيرة فى فن التصوير . ولكل من هذه الأعمال تكامله الذاتى ، ومشكلته الفريدة ، وموضوعه المميز ، ولا يخضع هذا الانتاج لمدرسة فنية واحدة ، لكنه ينتمى فى عمومه الى القرن العشرين ، بحريته الفكرية التى ساعدت الفنانين على خوض مداخل متعددة دون التقيد بمنهج واحد على أنه الصح المطلق . فالحقيقة الفنية نسبية ، وتخضع لظروف الموضوع ، والخامة ، وعقلية الفنان المبدع . والصور تجمع بين تأمل الطبيعة ، وهضم انواع من التراث وبخاصة الاسلامى ، والتحدث بلغة العصر ، ومشكلاته ، بأسلوب رمزى او تجريدى . والموضوع الواحــد يستمر فترة كما ظهر ذلك فى بيوت مكة ، وقبلها فى الماعز ، وحاليا فى الموضوع الاسطورى ، وفى الحمار الوحشى . والفن خبرة مستمرة ، اذا بدأت يصعب ايقافها ، فهى تأتى بنفحات من الالهام المتواصل ، ما على الفنان الا متابعته ، والسماح لعطائه بالظهور قبل أن يركب اجنحة ويطير بعيدا .

صور المؤلف الملونة من ( ١ ) حتى ( ٣١ )

**صــور التراث :-** الأشكال ٣٢ ، ٤١ حتى ٤٧ محاولات ابداعية للتعبير عن الوجه الانسانى بأساليب مختلفة ، رغم أن الوجه يتضمن سمات موضوعية ، لكن تناولها بالتعبير يدخل فى نطــاق الابداع الذى يتضمن صيغة جديدة . فالشكل ٣٢ كسى برقائق الذهب ، ورسمت العينان كما رسم الحاجبان باللون الأسود . والشكل له تكامله الذاتى ، أما فى الشكل ٤١ فاللقطة اقرب الى الطبيعــة لكنهــا مأخــوذة من الحس الرومانى ، باتســاع العينين ، وكثافة الحاجبين والشعر . وفى شكل ٤٢ تتغير اللقطة الى زاوية ٤٥ بحس اقرب للرومانسية حيث اللفتة التعبــيرية

لحظية . وفى شكل ٤٣ يظهر الجانب التعبيرى بوضوح كما تبدو عصبية اليدين ، وميل الرأس ، وثنايا البلوزة ، والألوان المتداخلة بسحر خاص . وفى شكل ٤٣ تزداد قوة التعبير بالمساحات السوداء المحددة لتفاصيل الوجه والجسم . والعينان مطموستان بلا تفاصيل ، والتعبير فى شكل ٤٤ يذكرنا بالزجاج المعشق بالرصاص . وفى شكل ٤٥ يحمل فيضا من جرأة الألوان . فالوجه كسى بالألوان الخضراء والصفراء والحمراء والزرقاء فى تدرج متناغم ، والأعين صريحة وبسيطة . فى الشكل ٤٦ يتجه البحث عن سحنة بيضاوية الشكل . وتبدو الألوان محدودة لكن منغمة وفى تآلف محكم . وهكذا تظهر الاضافة ، ويلوح التجديد كلما انتقلنا بأنظارنا من وجه الى آخر حتى الوجه الموضح فى شكل ٤٧ ، الذى سجل الوانا براقة ومجموعة من التحريفات الشديدة فى الرقبة والجسم . ونصاعة الألوان جعلت الاضافة أكثر تميزا عن كل ما سبق .

* * *

الشكل ٣٣ نموذج من الفن الزنجى بخشونته ، وعدم تقيده بالنسب ، واهتمامه بالقوة التعبيرية المؤسسة على خطوط قوسية حادة ومتراكمة .

الشكل ٣٤ محاولة مبكرة لبابلو بيكاسو لاستلهام الحس التعبيرى الزنجى فى التصوير ، فجاءت هذه الصورة مبالغة فى استقامة الأنف وبيضاويات الوجه والأذنين ، حتى الألوان من النوع الدرامى المكتوم . ومع ذلك فقد أعاد بيكاسو اخراج الفكرة الزنجية فى قالب ابداعى جديد .

الشكلان ٣٥ ، ٣٦ تربطهما صراحة التعبير الأول نسيج قبطى ، الوجه دائرى ، والشعر مساحات دائرية ، والأصابع صريحة . الصورة تعكس الحس التسطيحى ، وهو الحال فى التعبير فى شكل ٣٦ رغم التباعد الزمنى بين الاثنين . ان حس

هنرى ماتيس التعبيرى يحمل تجئيدا ، وشخصية مميزة ، ودرجة واضحة من الابداع الفريد .

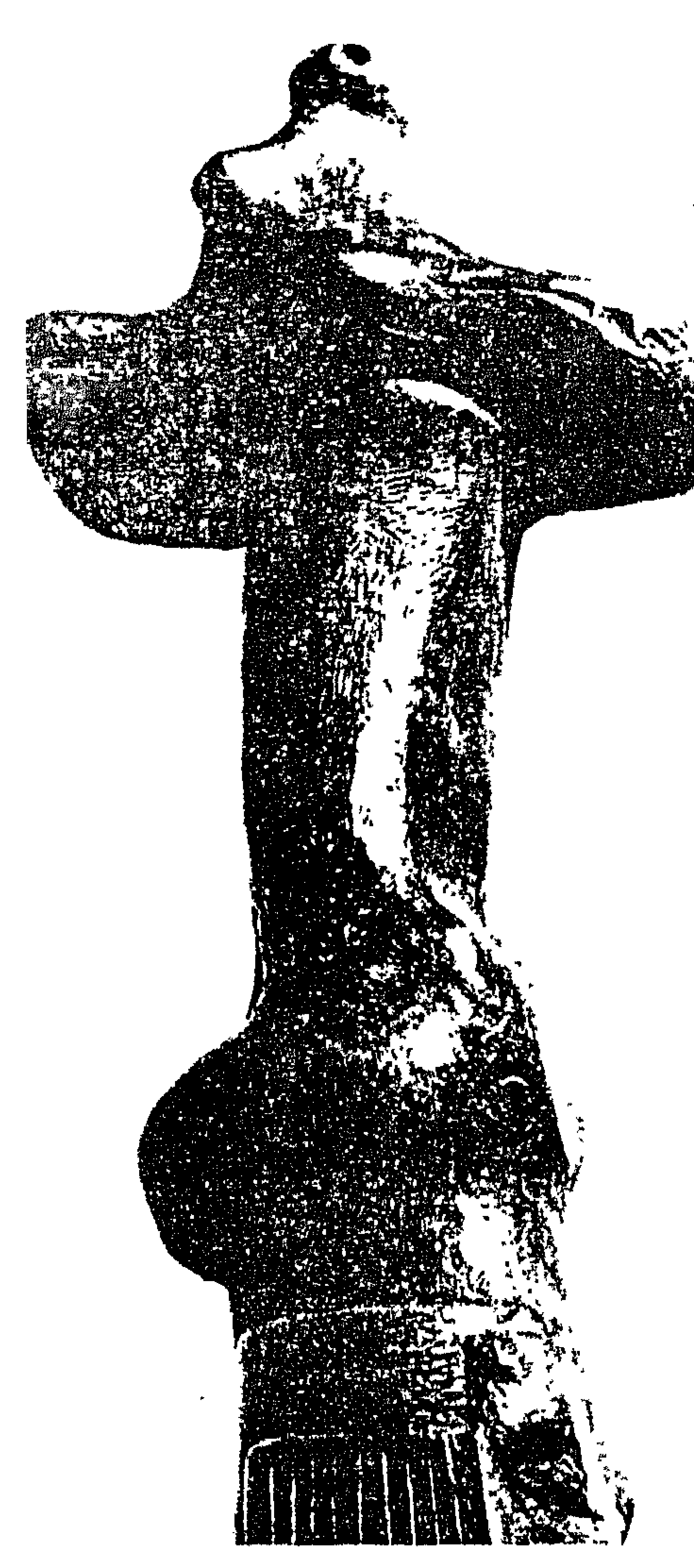
الشكل ٣٧ مدخل كلاسيكى دقيق لتصوير نصفى للمرأة ق ١٩ . لكن المدخل فى شكل ٣٨ هو اعادة انعاش الأســاس نفسه بمدخل جديد يتلاءم مع ق ٢٠ . فأشكال الرداء والقبعــة والقفاز ، كلها عبارة عن تنظيمات ايقاعية متراكمة فيها حركة العصر وديناميكيته .

الشكلان ٣٩ ، ٤٠ تجمعهما فكرة تعدد الصور فى صورة واحدة . فقد سرد دى بوفيه فى كل مستطيل تقريبا نوعا من النشاط المميز عن غيره الوارد فى المستطيلات الأخرى ، وبحس تجريدى رمزى أعطى الاحســاس بمتطلبات الحيــاة اليومية التى يجدها المواطن فى السوبر ماركت . ويظهر تميز المدخل حين يقارن بالشكل ٤٠ حيث هناك سرد لأنشطة كثيرة لكنها سجلت فوق خطوط أرض منحنية ومتماثلة بين اليمين واليسار ، والألوان محدودة : الأسود والأبيض المائل الى الصفار بدرجات متفاوتة . لكل تعبير ذاتيته ، وفيه لمسة الابداع المميزة .

# لوحات الكتاب



١ ـ هانز آرب ـ الكوبرا الخرافى ١٩٥٢

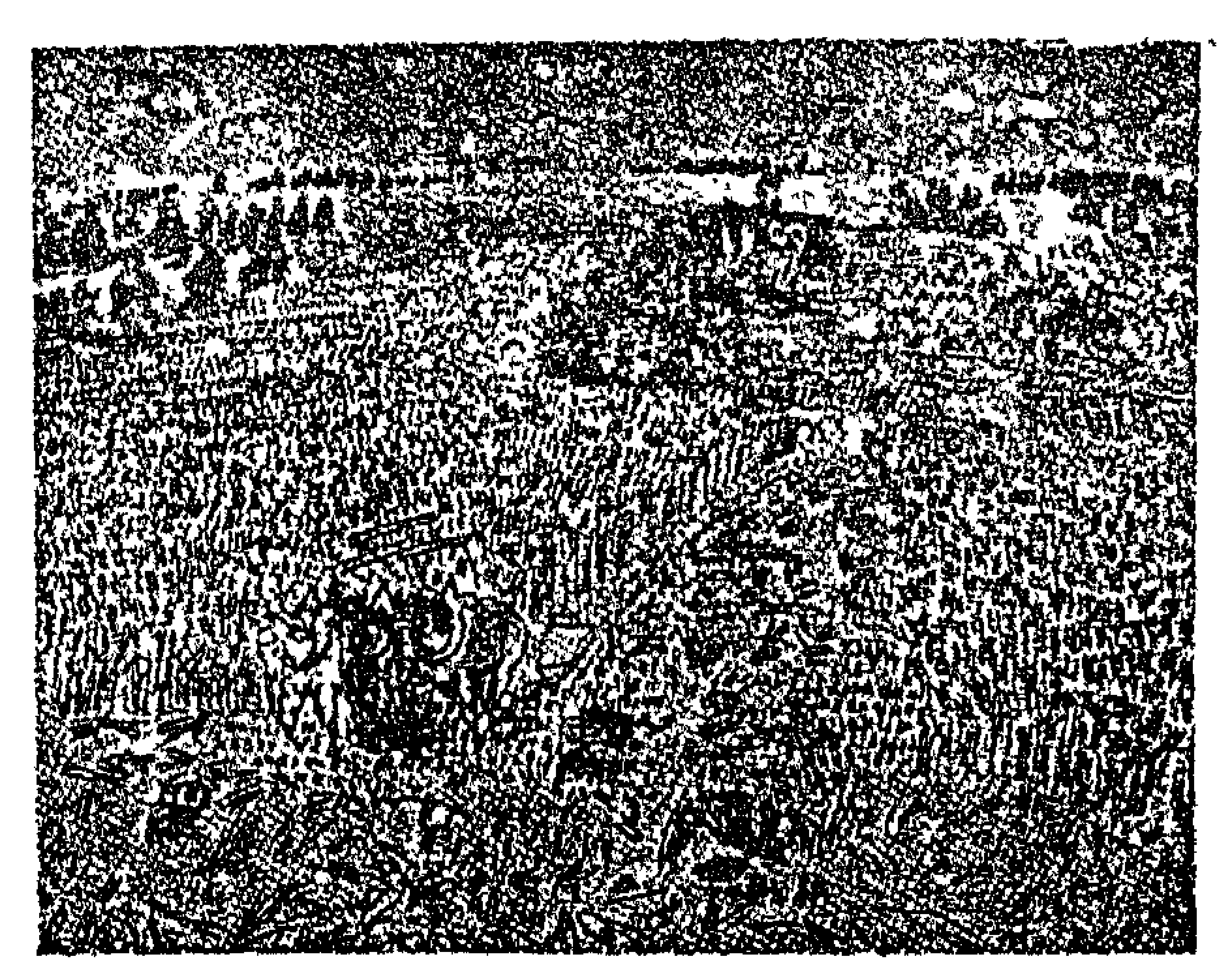




٢ ـ هنرى مور ـ تمثال رمزى ١٩٥٦

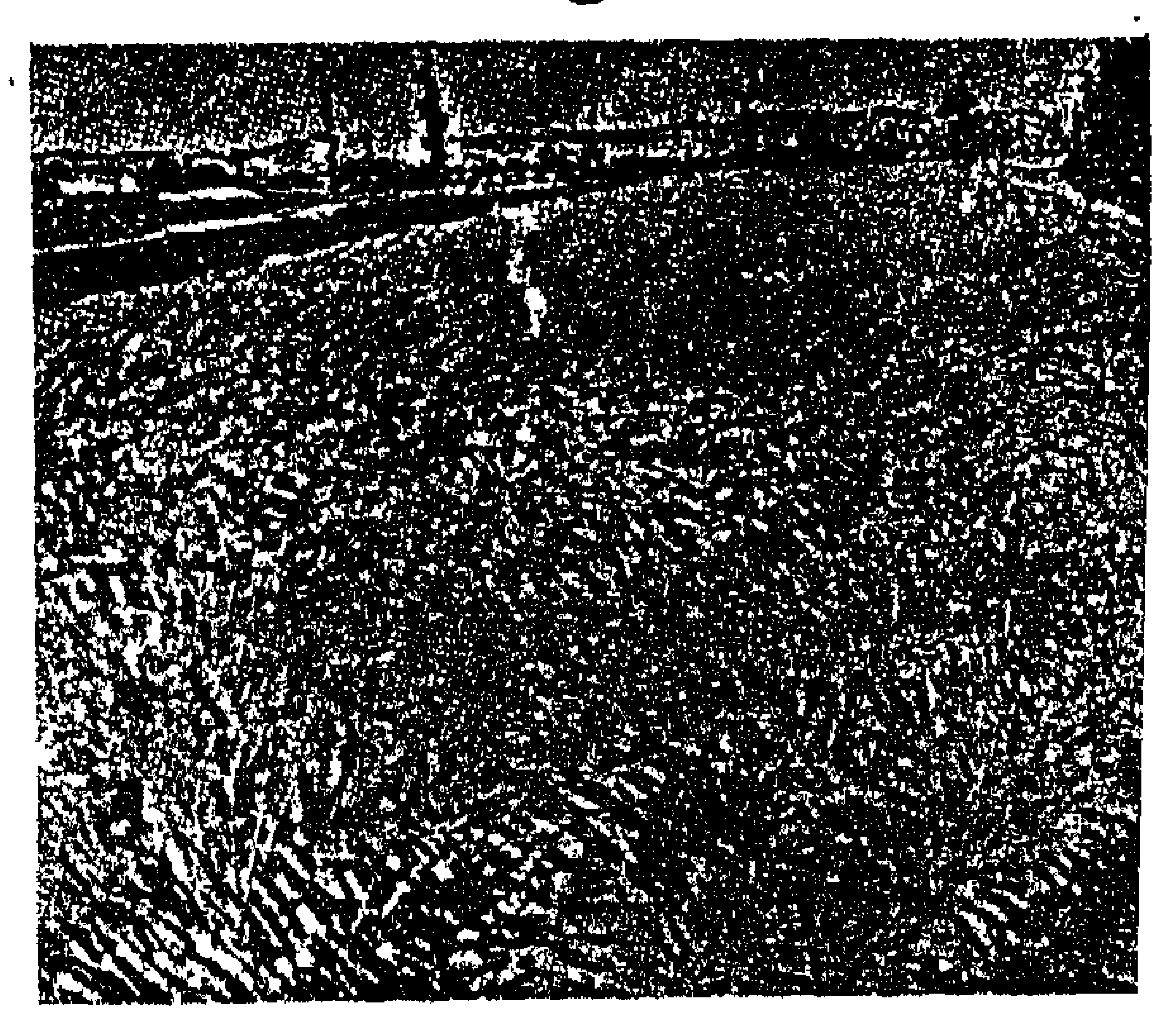
يشترك التمثالان فى النزعة التجريدية ، وفى التعبير عن صفة عضوية توضح أن مصدر التعبير فى كل حالة كائن حى ينبض بالحيوية ، ومع ذلك فكل من آرب وهنرى مور له شخصيته الابداعية المميزة ، ولا يبدو أن أحدهما يقلد الآخر .

شكل آرب أملس وبه انتقالات مضمرة ، شكل مور معقد ويبنى على انتقالات متباينة .



٣ ـ دوفى . حقل ذرة

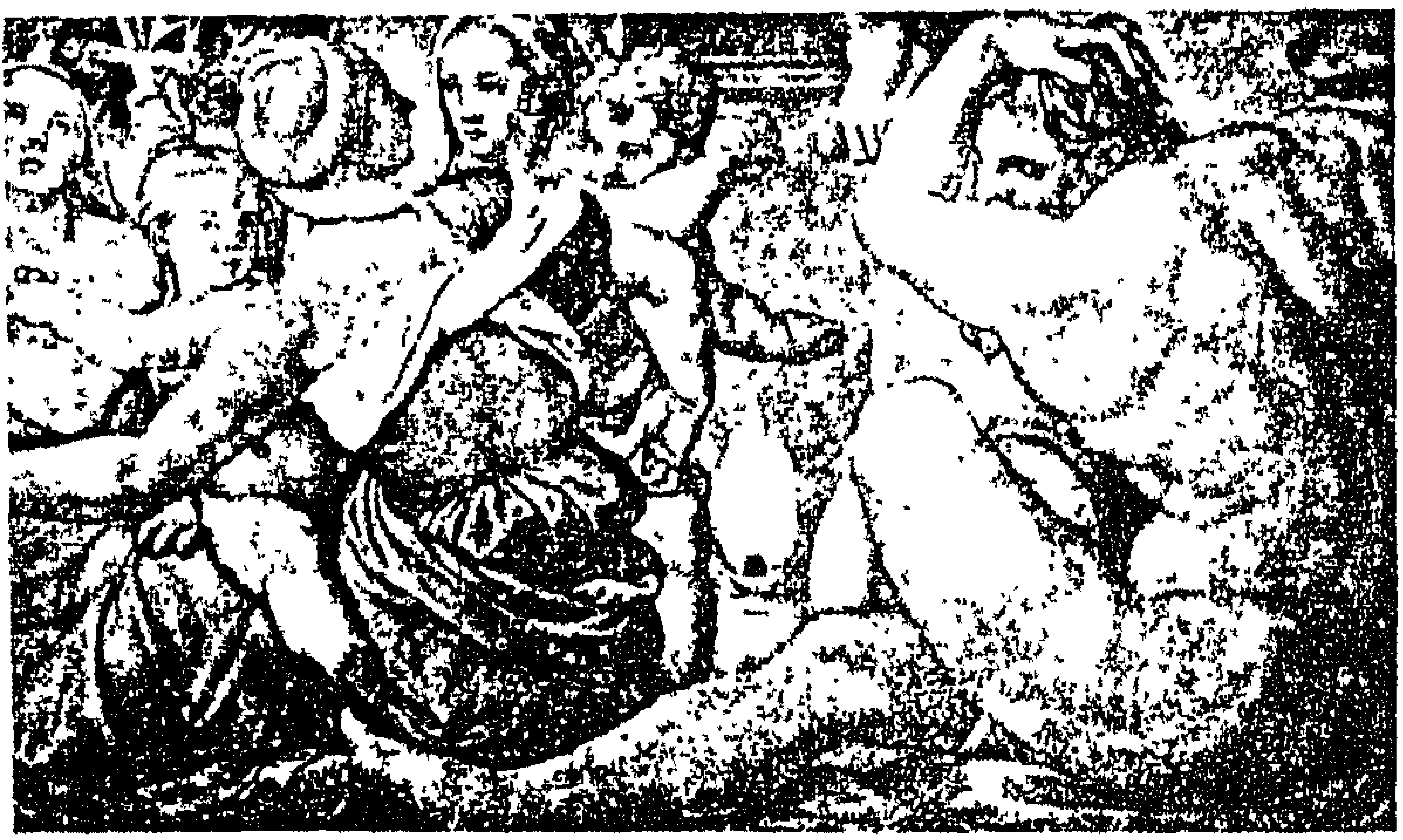
٤ ـ فان جوخ . حقل ذرة



إن هناك صلة واضحة بين الصورتين ، فدوفى مازال يردد فى صورته ،..
الصنعة التى سجلها فان جوخ ، فهل يمكن القول بأنه مبتكر ؟ فى الحقيقة إنه فى
هذه الفترة كان فى مرحلة اكتساب عن طريق التقليد ، ولذلك فإنه لم يبلور طرازه
الذى ظهر بشكل أكثر تبلوراً فيما بعد .

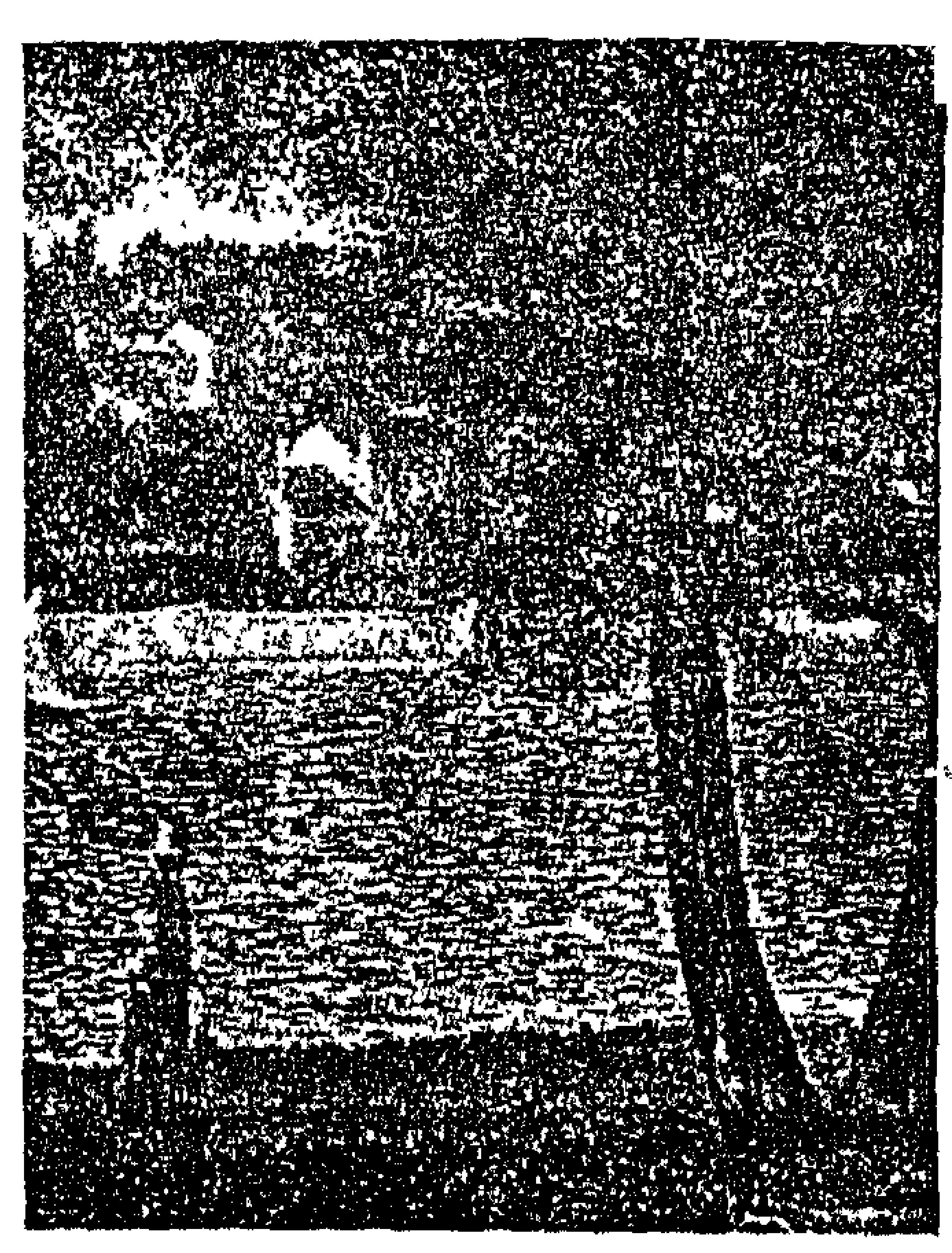


٥ - مايكل آنجلو- ايزاكيل - من سقف السستينى شابل الفاتيكان .



٦ - برونزينو . فرسك من كنيسة سان لورنزو- فلورنس .

إن برونزينو . لوحته يردد ما وصل إليه مايكل آنجلو . فإنتاجه لا يحمل قيمًا ابتكارية ذات طابع شخصى بقدر ما يسجل ويردد نفس النمط الذى وصل إليه مايكل آنجلو . يظهر ذلك فى تجسيم العضلات ، والمبالغة فى التشريح ، وتحريف الأشكال بدرجة أكثر مما هو متوقع .



٧ ـ سيرا ـ السين . ناحية كوربفوا



٨ ـ بيكاسو ـ رسم امرأة



إن بيكاسو فى بداية حياته كان يدرس شخصيات من قبله من الفنانين ويتعمق فى جوانب الصنعة التى برزوا فيها . وها هو يسجل صورة بالطريقة التنقيطية التى ابتدعها سيرا . هل يعتبر بيكاسو فى هذه الحالة مبتكراً أم مقلداً ؟ إنه فى الحقيقة مازال يدرس ولم تبرز شخصيته فى هذه الفترة بالطريقة التى عهدناها فيما بعد ، أى فى الفترة التكعيبية وما بعدها .



٩ ـ بيكاسو ـ الغذاء ( بعد مانيه )

١٠ـ مانيه ـ الغذاء فوق العشب

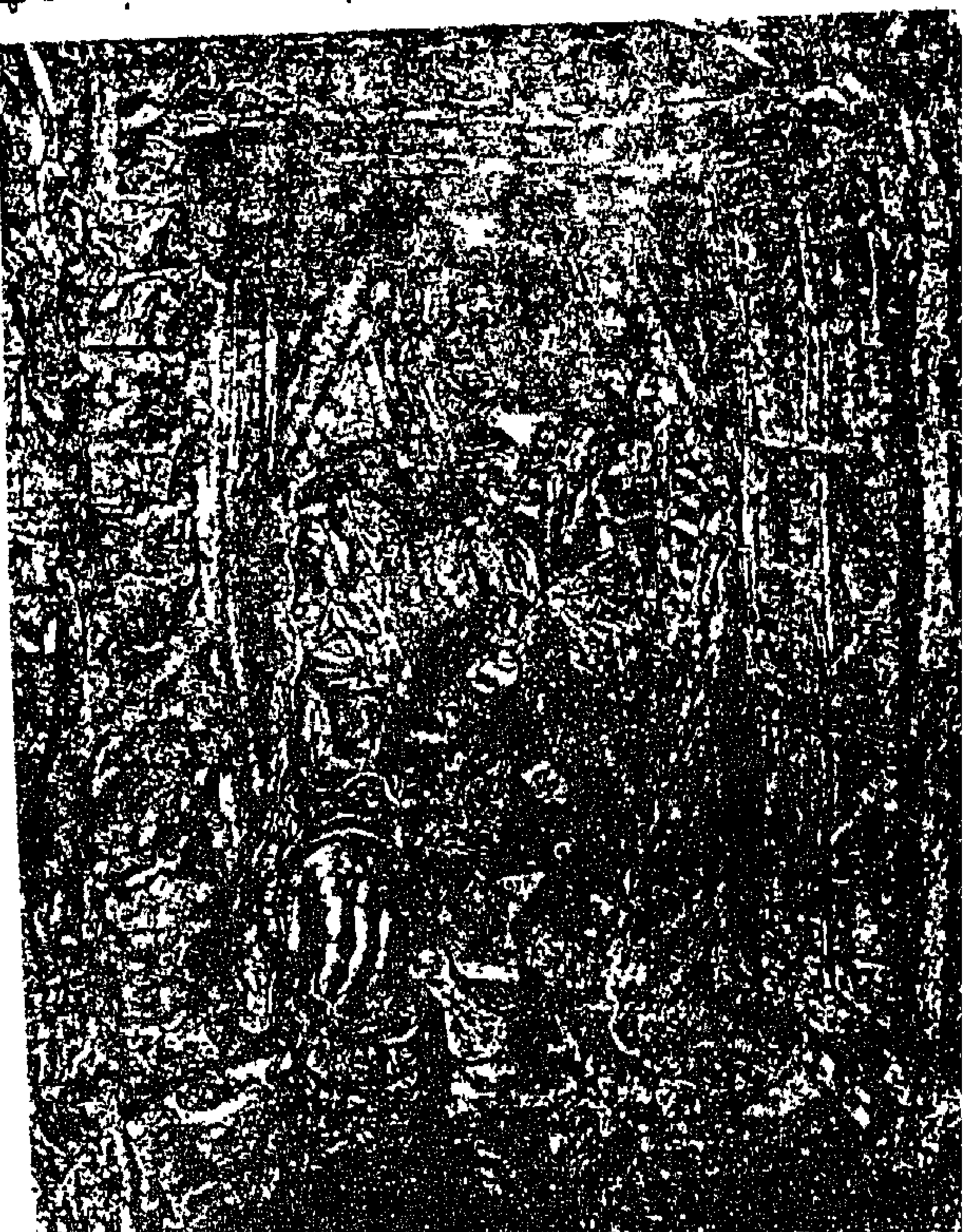


لقد قام بيكاسو بتصوير عدد من اللوحات الخطية بقلمه بعد تأمله لصورة مانيه المشهورة والموضحة فى ( شكل ١٠ ) . إن بيكاسو لم يكن مقلداً أو مردداً لطراز غيره ، وإنما قد أخرج الفكرة نفسها بأسلوبه الجديد المعبر ، وهو فى هذه الحالة لا شك أنه مبتكر لأن تركيب الخطوط وتنظيمها إنما يبين التكوين من وجهة النظر الحديثة التى تذكرنا بفن النيجرو .



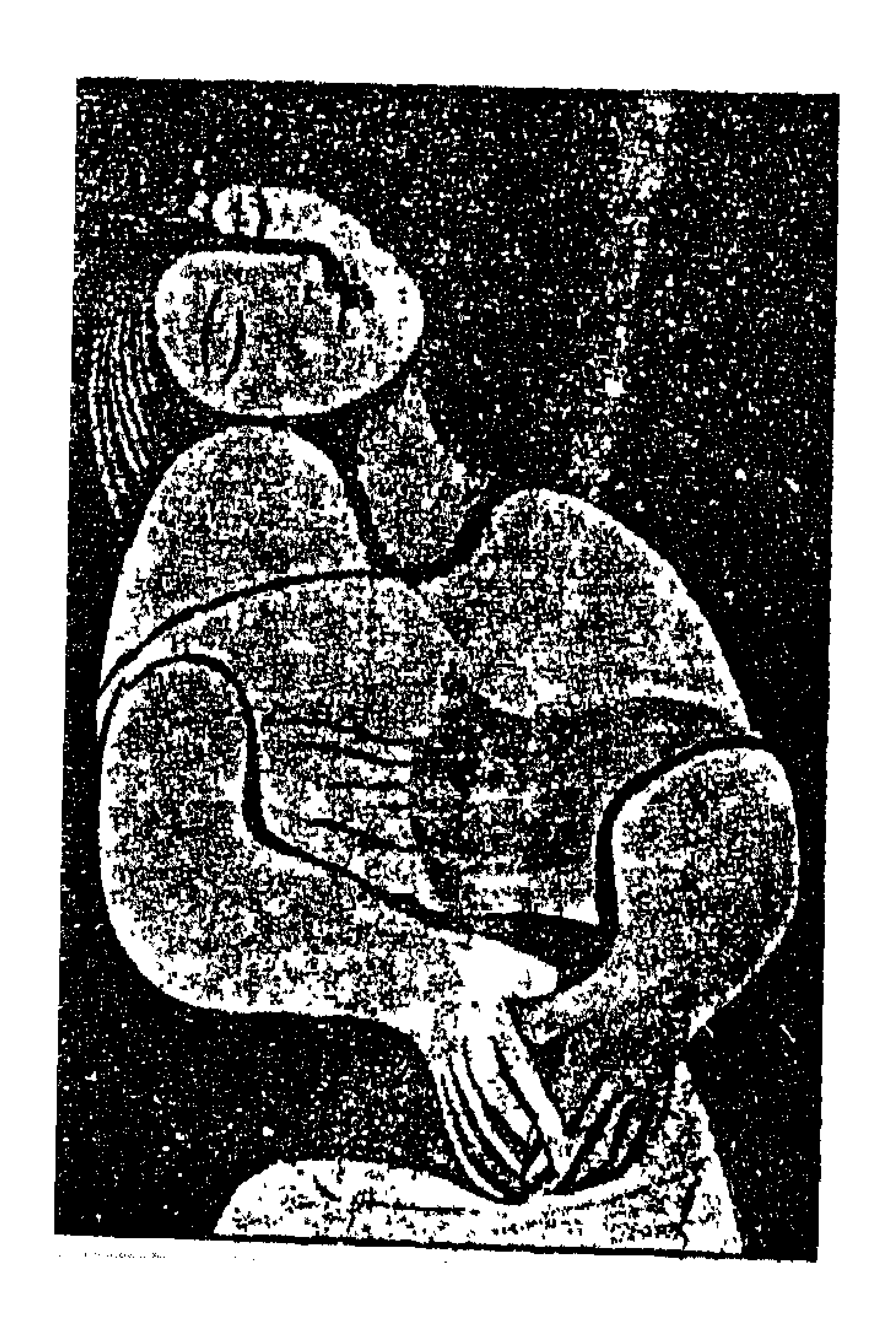
١١- إيفان أولبرايت ـ مصادر لوحة النافذة

١٢- إيفان أولبرايت ـ النافذة بعد تمامها



لا يحضر أولبرايت صوره على الورق ، وإنما يعد لها نموذجاً مجسماً فى مرسمه . وها هى صورة فوتوغرافية توضح النماذج التى صنع منها أولبرايت لوحته المسماة النافذة ، وتتضمن : عش العصافير ، ونباتاً فطرياً ، ومصباحاً قديمًا ، وأوانى وزهريات ، وستائر مهلهلة ، وطوباً مميزاً ، وزجاجاً محطمًا . إن خياله يعمل لفترات طويلة بطريقة مميزة ـ تأمل اللوحة بعد تمامها .

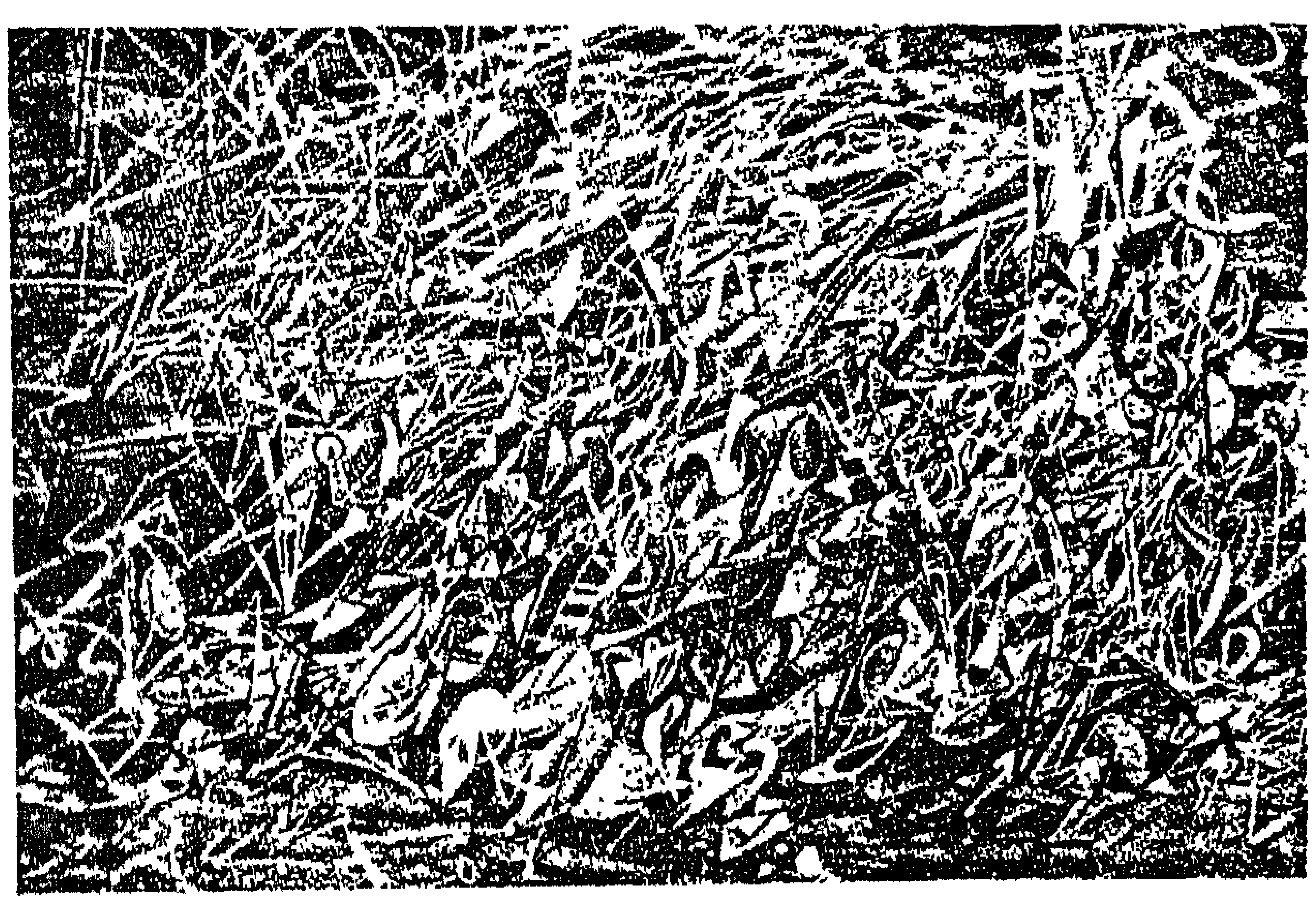
١٣ـ ديكنسون ـ المقعد المقلوب .
وهو يستثير الخيال بلا ريب أكثر من المقعد فى وضع مألوف . وحينما يغير الفنان أوضاع الأشياء ، إنما لتتضح معانيها المبتكرة ، ويساعد ذلك فى الوصول إلى ابتكارات مثيرة ومميزة لأن تغيير الأوضاع ييسر عملية التحريف التى تعتبر ضرورية فى العملية الابتكارية .



١٤ـ بيكاسو ـ امرأة مضجعة .
ويبين هذا الرسم مدى سيطرة الفنان على التكوين وقدرته الخلاقة التى بلور فيها طرازه بشكل مميز . وكل المعانى المرتبطة بالاسترخاء ، إنما تعكسها هذه الصورة ، هذا بجانب ما تتصف به من جودة الألوان والخطوط ، وتباين المساحات وتنوعها .



١٥ـ محمود سعيد ـ المدينة . فى هذه اللوحة ـ استطاع الفنان أن يعكس البيئة المصرية التى مثلها فى لوحة رمزية جمع فيها بين الواقعية والتعبير . إن محمود سعيد اتقن توزيع الأضواء وأبرز تكوينه فى طراز يميز شخصيته ـ لا شك أنه هضم أعمالا كثيرة مما نشاهده فى عصر النهضة الايطالية ، لكنه هضم كل هذه المصادر وأخرجها بطابعه الفريد .



١٦ـ مارك توبى ـ الشكل يتبع الانسان . استطاع توبى فى هذه الصورة أن يضع أشكاله العديدة الديناميكية التى تأخذ الرائى فى شتى الاتجاهات ، تزدحم تارة وتفترق أخرى . إن توبى يمثل آخر مراحل تطور الفن الأمريكى المعاصر ولا يظهر أنه يردد غيره وإنما اشتق طرازه المميز وطابعه المثير .

ما طبيعة العملية الابتكارية التى يزاولها الفنانون والعلماء ، [illegible] أساسها تخرج لنا قرائحهم ، فهل [illegible] لغرابة ما كشفوا ؟

إن عملية الخلق التى تأتيك بالجديد ، فى كل [illegible] ، ينهض على [illegible] المجتمع ويتطور . والجدة مع الفرادة ، والأصالة ، والاندماج ، و[illegible] العالمية ، وطراز الفنان ، هى بعض مقومات تلك [illegible] الابتكارية التى يشرح الكتاب أصولها ويعرف [illegible] .

ثم يناقش الكتاب خطواتها من : تحضير ، و[illegible] ، وإلهام ، وصنعة ، وتهذيب [illegible] معنى كل [illegible] وأهميته ، و[illegible] كلها الذى [illegible] من مادة الابتكار فى الماضى والحاضر .

يحلل الكتاب طريقة الحكم على الأعمال المبتكرة ، ويخرج التقويم [illegible] أسبابه الشخصية العارضة ، ويقدم وسائل موضوعية [illegible] . ثم يبين الآثار التربوية المترتبة على ممارسة العملية الابتكارية ، ويوضح الأساليب المعينة على تشجيع القدرات الخلاقة عند الطلاب فى مختلف مراحل التعليم .

والكتاب لا يستغنى عنه : فنان ، أو ناقد ، أو معلم ، أو والد [illegible] طالب . كما يفيد فى تكامل [illegible] مواطن يتطلع إلى الإسهام فى تكوين مجتمع مبتكر متطور ، يعطى مثلا قيادياً حياً لغيره من المجتمعات .